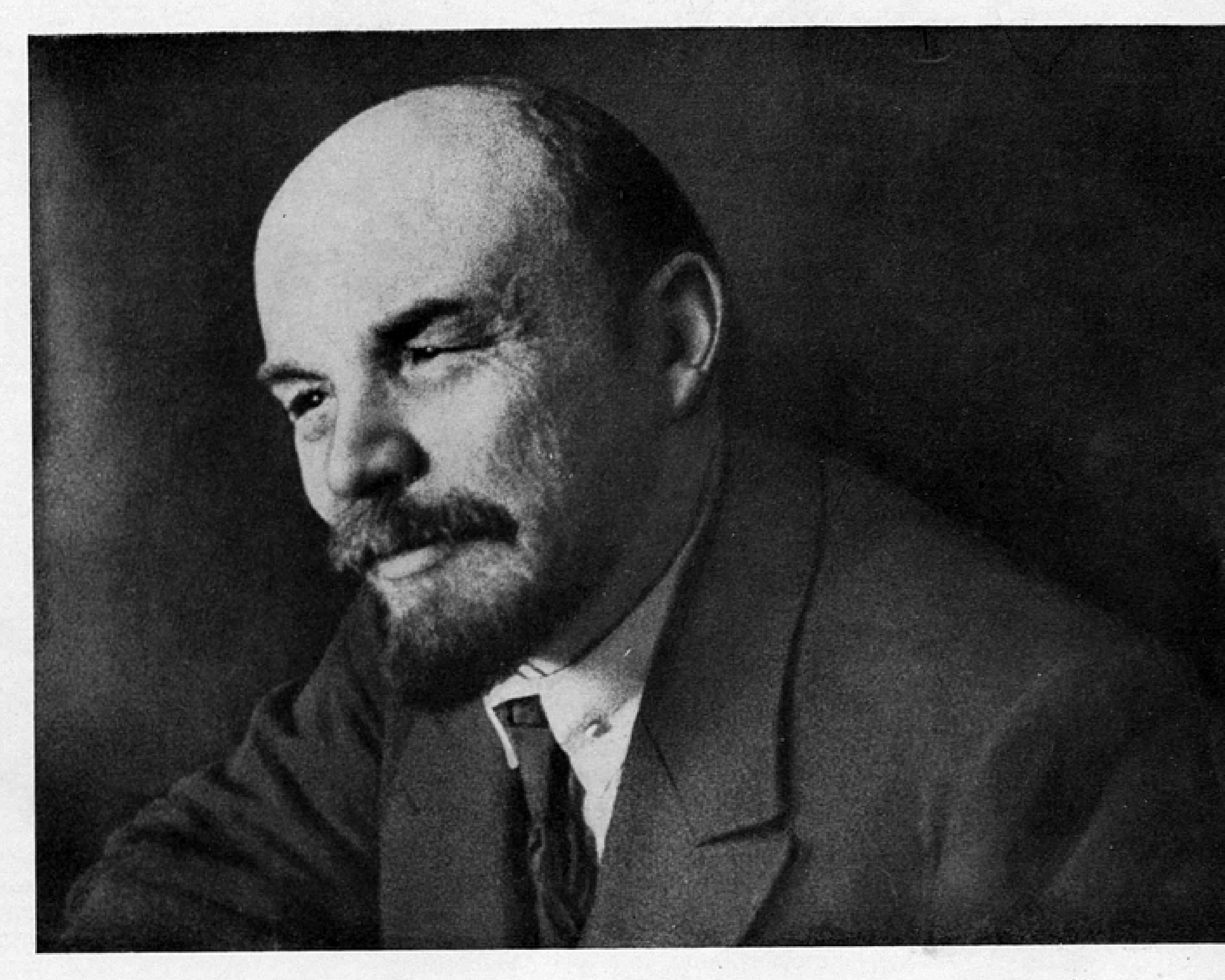
Искусство
КИНО
4
1960

С О Д Е Р Ж А Н И Е

На обложке—кадр из кинохроники 1919 года. В. И. Ленин выступает на Красной площади.



В. И. ЛЕНИН

Кадр из кинохроники 1921 года

Асхат Зиганшин, Анатолий Крючковский, Филипп Поплавский, Иван Федотов...

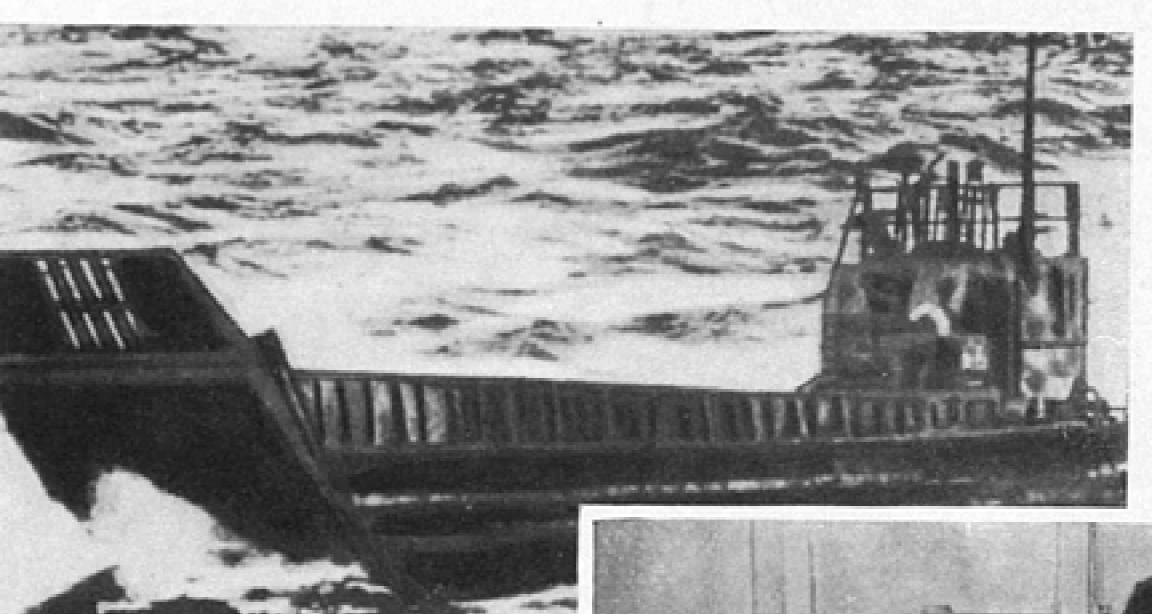
Имена этих славных советских героев знает весь мир.

В неимоверно тяжелых условиях борясь с грозными силами разбушевавшейся стихии, они не утратили мужества, воли к победе, чувства товарищества, с честью вышли из всех испытаний.

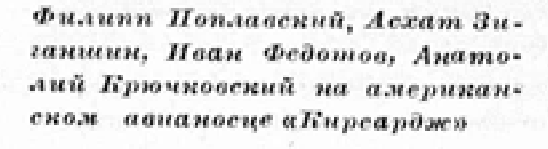
«Ваш героизм, стойкость и выносливость служат примером безупречного выполнения воинского долга,—писал в своей приветственной телеграмме героям товарищ Н. С. Хрущев.—Своим подвигом, беспримерной отвагой вы приумножили славу нашей Родины, воспитавшей таких мужественных сыновей...»

49 дней небывалого дрейфа, спасение четверки отважных моряками американского авианосца «Кирсардж», сердечное чествование героев в Америке, их путь на Родину и горячая, радостная встреча их советским народом—это волнующая эпопея наших дней, одна из славных страниц нашей жизни.

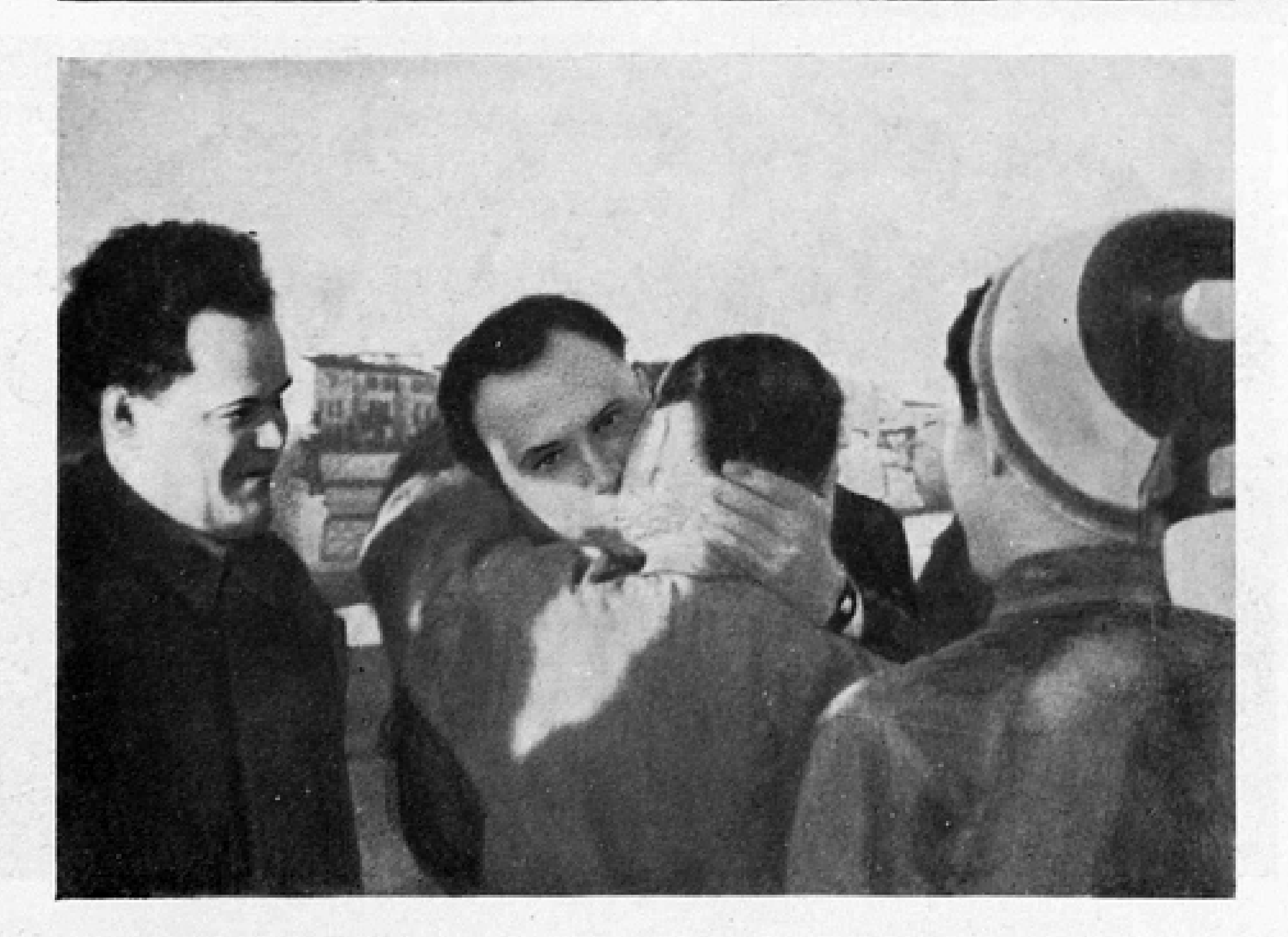
Как только пришли первые вести о беспримерном дрейфе и спасении А. Зиганшина, Ф. Поплавского, А. Крючковского и И. Федотова, Центральная студия документальных фильмов приступила к созданию картины, посвященной героической четверке. В работе над фильмом принимают участие сценарист Л. Браславский, режиссеры Л. Кристи и С. Репников и большая группа операторов. О пребывании советских героев в США, об их пути на Родину расскажут съемки оператора Е. Аккуратова. С воинской частью, воспитавшей юношей-патриотов, познакомят кадры, снятые на Курильских островах операторами О. Арцеуловым и И. Бганцевым. Операторы В. Копалин и И. Михеев побывали на родине героев,



Легендарная баржа, на которой был совершен беспримерный дрейф



Филипп Поплавский, Асхат Зиганшин, Иван Федотов, Анатолий Крючковский на американском авианосце «Кирсардж»



на Дальнем Востоке, на Волге и Украине, засняли их родных и близких. В фильм войдут также материалы американской кинохроники.

Героическому подвигу скромных советских юношей, их борьбе со стихией, их спасению посвящается также художественный фильм, работа над которым начата на киностудии «Мосфильм». Сценарий, условно названный «49 дней», пишут В. Тендряков, Г. Бакланов и Ю. Бондарев. Постановка поручена М. Ромму.

На наших фото—кадры из кинохроники.

Сверху вниз:

пресс-конференция на авианосце «Кирсардж»;

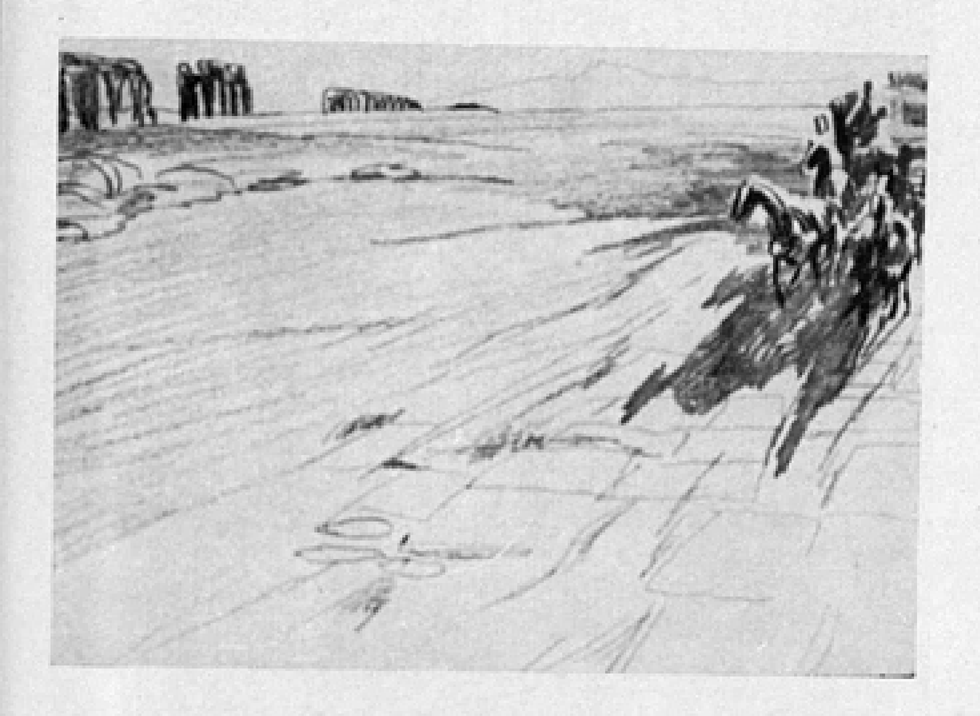
мэр Сан-Франциско г-н Кристофер вручает четырем советским солдатам золотые ключи от города;

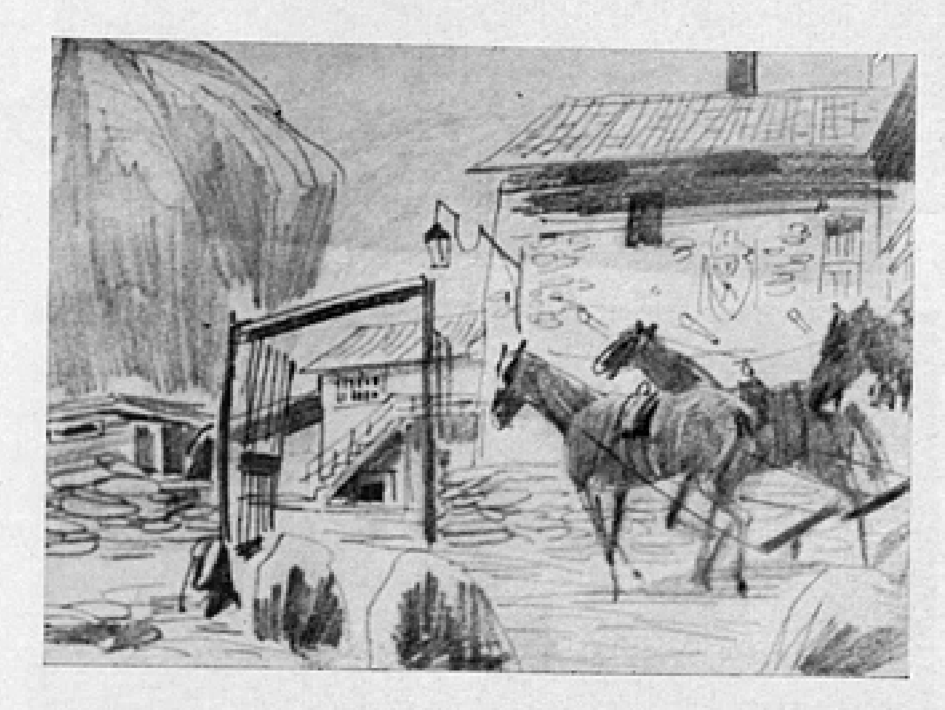
первая встреча с советскими людьми на американской земле

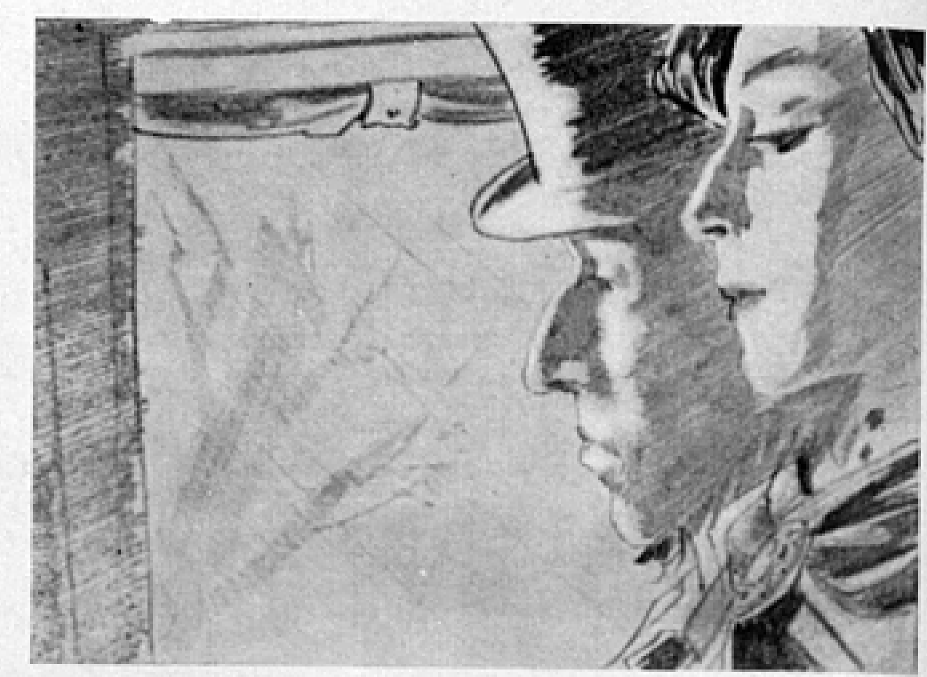
ИЗ ДИПЛОМНЫХ РАБОТ
ВЫПУСКНИКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГИКа
(1959)

Эскизы кадров к фильму по новелле
К. Паустовского «Ночной дилижанс»

Художник Г. Епишин







ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Л. Пажитнов, Б. Шрагин

В. И. Ленин и правда искусства

Новое столетие еще смутно брезжило где-то впереди, еще только начинали вырисовываться его неясные контуры, а Ленин с присущей ему исторической прозорливостью определил важнейшую черту его: опрокидывание самой жизнью любых иллюзий, любых прекраснодушных мечтаний, которыми был так богат XIX век, практическое претворение в жизнь научной революционной программы марксизма, его коммунистического идеала.

К XX веку безвозвратно канула в Лету эпоха, когда буржуазная демократия могла недоучитывать противоречия буржуазного общества, за утверждение которого она боролась. Вместе с буржуазной экономикой, буржуазной государственностью в империалистическую эпоху вступила в полосу глубокого кризиса и вся буржуазная культура. Даже самые благородные гуманистические иллюзии в новых условиях превращались в сознательное или полусознательное лицемерие, в звонкое, но пустое фразерство, становились по сути своей контрреволюционными. Речь шла уже не о том, чтобы ненавидеть существующую социальную несправедливость, противопоставляя ей эфемерные мечты о некоей волшебной палочке, которая в один прекрасный день превратит грешную земную юдоль скорби в царство добра и красоты. Нужно было практически приступить к подготовке и осуществлению социалистической революции, чего, разумеется, нельзя сделать без смелого, объективного, идущего до самых корней анализа жизни.

В последние годы XIX века, сопоставляя мировоззрение русских марксистов, «учеников», с революционной идеологией просветителей, с одной стороны, и с новым либеральным народничеством—с другой, Ленин писал: «Просветитель верит в данное общественное развитие, ибо не замечает свойственных ему противоречий. Народник боится данного общественного развития, ибо он заметил уже эти противоречия. «Ученик» верит в данное общественное развитие, ибо он видит залоги лучшего будущего лишь в полном развитии этих противоречий. Первое и последнее направление характеризуется тем, что можно бы назвать историческим оптимизмом:

чем дальше и чем скорее дела пойдут так, как они идут, тем лучше. Народничество, наоборот, естественно ведет к историческому пессимизму: чем дальше дела пойдут так, тем хуже»*.

Отмеченный Лениным страх либеральных народников 90-х годов перед историческим развитием был лишь одним из первых симптомов того поистине «вакхического» отчаяния, бесперспективности, бессилия перед лицом острейших социальных противоречий, которые охватили буржуазное и мелкобуржуазное сознание в XX веке, буржуазную философию, социологию, искусство и которые стали неотъемлемой чертой всего буржуазного миросозерцания нашего времени.

Буржуазное сознание по самой своей природе неспособно понять положительные силы современности, стать на их сторону. Страх и растерянность перед пробудившейся социальной стихией массовых народных движений ставят его перед жесткой альтернативой: либо дряблая, хилая ложь, предназначенная прикрыть язвы современного буржуазного мира, либо не менее хилая, не менее дряблая «правда», сквозь которую видны только язвы и нечистоты и которая помогает покомфортабельнее устроиться среди этих нечистот.

Эта тенденция была прекрасно проанализирована Лениным в борьбе с либерально-ренегатской идеологией «Вех». В сборнике «Вехи», выпущенном в свет крупнейшими представителями кадетской партии после поражения революции 1905 года, нашла четкое выражение принципиальная классовая позиция либеральной буржуазии, характерная вообще для эпохи империализма и массовых демократических движений с участием пролетариата. «Либеральная буржуазия решительно повернула от защиты прав народа к защите учреждений, направленных против народа»**,—пишет Ленин. И в этом он видит коренную особенность новой эпохи, «настоящее знамение времени». Этот страх перед социалистическим движением пролетариата заставляет буржуазных идеологов выливать «поток реакционных помоев» на демократию, толкает их на борьбу с идейными основами демократического миросозерцания в целом, на полное отречение от всех традиций передовой культуры прошлого, к проповеди мистики и религиозного мракобесия, к откровенному прислужничеству власть имущим.

Радикальный сдвиг в классовой позиции либеральной буржуазии, метко схваченный Лениным в его общеполитическом выражении, неизбежно сказался во всех сферах буржуазного сознания, в том числе и в искусстве. Оставаясь в плену буржуазных воззрений, заражаясь пессимизмом и трусостью, буржуазное искусство окончательно утрачивает красоту и правду своих идеалов, своих образов.

Осознавая эту опасность, ища спасения от нее, Ромен Роллан писал: «...народу, слишком легко поддающемуся обманчивой иллюзии громких фраз, следует помнить: всякая ложь о героизме проистекает от трусости! Героизм—это видеть мир таким, каков он есть, и любить его»*. Развенчание всяческой лжи, бескомпромиссное воспроизведение жизни и в то же время утверждение ее, любовь к ней—в этом внутренний пафос, главный движущий стимул, главный предмет исканий всех крупнейших художников XX века.

Однако поиски полнокровного, здорового оптимизма, сочетаемого с глубоким видением и знанием жизни, часто остаются безрезультатными. Например, тот же Ромен Роллан в своей книге «Жизнь Микельанджело» искал героизм в стоическом упорстве великого художника, одержимого творческим порывом, одинокого, идущего наперекор времени и обстоятельствам. Даже возрожденный им неистребимый оптимизм «Кола Брюньона» был, в сущности, лишь укором современной дряблости, сожалением о «безвозвратно ушедших» временах, когда возможны были телесное здоровье и духовная цельность.

Только ленинское учение дает современному искусству реальные предпосылки для решения стоящих перед ним сложных жизненных задач, ибо **ленинизм является единственным оптимистическим мировоззрением нашего времени.** Именно труды и дело Ленина учат художников подлинному героизму, подлинному мужеству правдивого отражения и преобразования мира.

Ленинский «исторический оптимизм» является величайшим достижением мировой культуры XX века. «Марксизм, как единственно правильную революционную теорию,—писал Ленин,—Россия поистине *вы-*

---

* В. И. Ленин. Соч., т. 2, стр. 492. Все цитаты из Сочинений В. И. Ленина даются по четвертому изданию.

** В. И. Ленин. Соч., т. 16, стр. 109.

* Р. Роллан, Собр. соч., т. 2., М., 1954, стр. 78.

страдала полувековой историей неслыханных мук и жертв, невиданного революционного героизма, невероятной энергии и беззаветности исканий, обучения, испытания на практике, разочарований, проверки, сопоставления опыта Европы»*. Всю сложность, диалектическую противоречивость этого пути Ленин блестяще раскрыл в своей статье «Памяти Герцена». Борясь против либерально-буржуазной версии о Герцене как предтече русского либерализма, скептически относившемся к революции и бесповоротно порвавшем с ней, как только увидел ее в действительности в исторических событиях 1848 года в Европе, Ленин глубоко обнажает истинные причины духовной драмы Герцена после революции 1848 года. Социалистические взгляды Герцена, в том виде, в каком они у него сложились к середине XIX века, были одной из многочисленных форм и разновидностей буржуазного и мелкобуржуазного социализма, который по сути дела не был социализмом в строгом смысле слова, а выступал скорее как «. . .прекраснодушная фраза, доброе мечтание, в которое облекала свою *тогдашнюю* революционность буржуазная демократия, а равно невысвободившийся из-под ее влияния пролетариат»**. Под ударами исторических событий 1848 года либерально-буржуазные иллюзии потерпели полный крах.

Величие Герцена как революционера, историческое оправдание его скептицизма Ленин видел в том, что для Герцена он был «. . .формой перехода от иллюзий «надклассового» буржуазного демократизма к суровой, непреклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата»***. Духовный кризис Герцена Ленин резко отграничивал от тех реакционных явлений, которые обнаружились в буржуазном сознании в период революции 1905 года и позднее.

Идеологи буржуазии в XX веке стали на путь прямого контрреволюционного ренегатства, прикрываемого пустозвонством либеральной фразеологии. «У этих рыцарей, которые предали революцию 1905-го года, которые забыли и думать о великом звании *революционера*, скептицизм есть форма перехода от демократии к либерализму,—к тому холуйскому, подлому, грязному и зверскому либерализму, который расстреливал рабочих

* В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 9.
** В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 10.
*** Там же, стр. 11.

в 48 году, который восстановлял разрушенные троны, который рукоплескал Наполеону III и который *проклинал*, не умея понять его классовой природы, Герцен»*.

Ленинский «исторический оптимизм» вырос на основе соединения самой передовой в мире революционной теории с массовым общедемократическим и социалистическим движением, как закономерное развитие в новых условиях славных традиций первых двух поколений русских революционеров. Этот оптимизм органически сочетал в себе горячую веру в непобедимость общепролетарского дела и самую величайшую трезвость, реализм, беспощадную силу правды в оценке существующего положения вещей и перспектив будущего развития.

«Первая обязанность тех, кто хочет искать «путей к человеческому счастью»,—писал Ленин,—не морочить самих себя, иметь смелость признать откровенно то, что есть»**. И это далеко не легкое требование он неуклонно реализовывал на протяжении всей своей жизни, в практике революционной борьбы, в работе с массами, в своих публицистических и теоретических сочинениях. Никто так, как Ленин, не умел говорить правды, высмеивать и уничтожать сарказмом любые прекраснодушные и лицемерные фразы, призванные приукрасить, скрыть правду. Ему как политическому деятелю была совершенно чужда отмеченная еще Марксом склонность буржуазных политиков «вносить дипломатию в совесть». С другой стороны, никто так, как Ленин, не умел бороться с унынием, пессимизмом и отчаянием, охватывавшими неустойчивые слои интеллигенции перед лицом трудностей и поражений.

●

В лице Ленина марксистская мысль в России выступила прямым продолжателем тех замечательных традиций в рассмотрении искусства как могучего средства общественной борьбы, воспитания высокого гражданского самосознания в народе, которые были заложены Белинским и Герценом, Добролюбовым и Чернышевским.

Гениальная идея Ленина о партийности литературы открыла перед искусством новые пути развития, новые пути связи художественного творчества с жизнью и борьбой трудящихся масс за социальное освобождение.

* В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 10.
** В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 370.

Последовательное познание жизни, смелое раскрытие ее противоречий, осмысление тенденций «выхода» из них—все это в период общего кризиса капиталистической системы возможно лишь с пролетарских партийных позиций. Ленин показал ограниченность буржуазного объективизма, который, говоря об «исторической необходимости», о «непреодолимости исторических тенденций», по существу сбивается на апологетику косности, учит не бороться, а примиряться с ней. Буржуазный объективизм не менее других направлений в реакционной империалистической идеологии сеет отчаяние, внушает массам идеи о невозможности справиться с жестокими противоречиями жизни. Только материализм, только марксистское мировоззрение способно указать «на существование известных классов, определяющих содержание данных порядков и исключающих возможность выхода вне выступления самих производителей». Поэтому «материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»*.

Ленин разоблачал объективистскую «лицемерно-свободную, а на деле связанную с буржуазией, литературу», доказывал, что только на платформе пролетарской партийности писатель может быть действительно свободен, может служить народу. «Это будет свободная литература,—писал Ленин,—потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды»**.

Блестящий ленинский анализ эволюции буржуазного и буржуазно-демократического мировоззрения во второй половине XIX и начале XX века помогает понять те сложные диалектические процессы, которые происходят в искусстве этого периода.

Глубокие противоречия художественной культуры на рубеже двух столетий были раскрыты Лениным в его гениальных работах о творчестве Л. Толстого. Отмечая мировое значение Толстого как художника, Ленин прежде всего подчеркивает, что творчество гениального русского писателя выступило как «шаг вперед в художественном развитии человечества», именно потому что в нем нашла свое яркое обобщенное выражение целая историческая эпоха подготовки русской революции. Подлинную силу Толстого Ленин видит в реалистическом, правдивом отражении социальной психологии, настроений многомиллионных масс русского пореформенного крестьянства, уже сознательно ненавидящего старый, отживающий порядок, но не нашедшего еще правильных путей борьбы со своими угнетателями.

Родные, друзья, товарищи по работе, непосредственно общавшиеся с Лениным, вспоминая о его художественных симпатиях, единодушно говорят о большой любви Ленина к русской литературе, к русскому реализму в особенности. Ленин очень любил произведения Пушкина и Тургенева, Некрасова и Щедрина, Г. Успенского и Чехова, часто пользовался их образами в своих сочинениях. И эти симпатии Ленина к реализму в искусстве ярко выразились в его статьях о Толстом. Он специально подчеркивает как наиболее ценные черты таланта Толстого «непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши», «беспощадную критику», «самый трезвый реализм», «срывание всех и всяческих масок». Это как раз те черты, которые характерны для самого Ленина и которые стали непременным требованием передового искусства нашего времени.

Всякое большое искусство всегда живо откликалось на волнующие вопросы общественной жизни. Современники ценили его именно за то, что оно болело их тревогами, делилось с ними своими раздумьями над тем, что волнует каждого человека, поднимало их самосознание до уровня высоких общественных идеалов своего времени. Новая эпоха выдвинула эти требования с особой остротой. В условиях грандиозных классовых схваток писатель или художник, лишенный острого гражданского чувства, оставляющий без внимания коренные социальные проблемы, активно вторгнувшиеся в жизнь миллионов людей, в принципе не может рассчитывать на сколь-нибудь широкое общественное признание, как бы ни был значителен его собственно художнический талант.

Идеям Ленина глубоко созвучна тесная связь передовых русских писателей с освободительным движением в России, их удивительная способность переживать судьбу народную, как свою собственную судьбу.

Именно этим определялся, с его точки зрения, грандиозный вклад Толстого в сокровищницу мирового искусства. Благодаря глу-

---

* В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 381.

** В. И. Ленин, Соч., т. 10, стр. 31.

бокой, коренной связи писателя с народной, «мужицкой» Россией даже в слабых, отрицательных чертах его творчества отразились существенные черты переломной эпохи. «Пессимизм, непротивленство, апелляция к «Духу» есть идеология, неизбежно появляющаяся в такую эпоху, когда весь старый строй «переворотился», и когда масса, воспитанная в этом старом строе, с молоком матери впитавшая в себя начала, привычки, традиции, верования этого строя, не видит и не может видеть, *каков* «укладывающийся» новый строй, *какие* общественные силы и как именно его «укладывают», какие общественные силы *способны* принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных эпохам «ломки»*.

Ленин ценил русский реализм за могучую силу художественной правды. Для него история русской литературы второй половины XIX века была развернутой летописью духовной жизни самых различных классов и слоев русского общества. Глубокое знание ее помогало Ленину правильно ориентироваться в сложных перипетиях революционной борьбы, с поразительной прозорливостью предвосхищать поведение, колебания самых различных социальных групп в освободительном движении.

Еще в 1902 году в работе «Что делать?», разрабатывая проект создания общерусской революционной газеты, Ленин отстаивал право марксиста на мечту, на смелый полет фантазии, когда, забегая воображением вперед и созерцая в цельной и законченной картине творение, которое только еще начинает складываться в его руках, человек вдохновляется величием своего замысла, проникается желанием и потребностью довести до конца подчас тяжелую и утомительную работу. Ленин ссылается при этом на статью Писарева «Промахи незрелой мысли», где тот писал о громадном значении мечты в деятельности людей, о том, как сильно она может поддержать и усилить энергию трудящегося человека, «если только мечтающая личность серьезно верит в свою мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения с своими воздушными замками и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии. Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно»**.

* В. И. Ленин, Соч., т. 17, стр. 31.
** В. И. Ленин, Соч., т. 5, стр. 476.

Ленин прекрасно понимал, что эту замечательную способность к творческой фантазии, эту продуктивную силу воображения в человеке лучше всего может развить искусство и причем именно большое искусство, искусство последовательно реалистическое, верно отражающее жизнь и в то же время выводящее человека на широкие дороги общественной борьбы.

Именно таким представлялось Ленину будущее пролетарское искусство, за которое он боролся, считая, что оно должно наследовать ценнейшие традиции реализма прошлого, дополнив их высоким «историческим оптимизмом» общепролетарского коммунистического дела.

Такой путь строительства новой, коммунистической культуры Ленин отстаивал в первые годы после победы Октябрьской революции, борясь с вульгарно-левацкими тенденциями руководителей Пролеткульта. «Не *выдумка* новой пролеткультуры,—писал он,— а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры *с точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»*.

Ленин с пристальным вниманием следил за первыми шагами молодого пролетарского искусства, поддерживал новых писателей и поэтов, умело направлял их развитие.

Важную роль в создании нового, пролетарского искусства Ленин отводил М. Горькому. В нем он видел «...громадный художественный талант, который принес и принесет много пользы всемирному пролетарскому движению»**.

Ленин очень высоко ценил роман Горького «Мать», как книгу, сыгравшую огромную роль в росте классового самосознания пролетариата.

Многие годы постоянного общения с Лениным самым плодотворным образом сказались на творчестве Горького. Ленин прекрасно понимал, что сила Горького как писателя в неразрывной связи с рабочими массами, строящими в ожесточенной борьбе с врагами революции новую жизнь, что его талант может расти и развиваться, лишь питаясь животворными соками коммунистического движения, проникшего в самую гущу народных низов. В 1919 году он, например, настойчиво советует Горькому уехать из Петрограда,

* Ленинский сборник XXXV, стр. 147.
** В. И. Ленин, Соч., т. 23, стр. 325.

порвать с обстановкой, в которой его окружают остатки «...озлобленной буржуазной интеллигенции, ничего не понявшей, ничего не забывшей, ничему не научившейся, *в лучшем*— в редкостно наилучшем случае—растерянной, отчаивающейся, стонущей, повторяющей старые предрассудки, запуганной и запугивающей себя»*. «Ни нового в армии, ни нового в деревне, ни нового на фабрике Вы здесь, как художник, наблюдать и изучать *не можете*,— пишет он Горькому.—Вы отняли у себя возможность то делать, что удовлетворило бы художника... Страна живет лихорадкой борьбы против буржуазии всего мира, мстящей бешено за ее свержение. Естественно. За первую Советскую республику—первые удары *отовсюду*. Естественно. Тут жить надо либо активным политиком, а если не лежит к политике душа, то как художнику наблюдать, как строят жизнь по-новому там, где нет центра бешеной атаки на столицу, бешеной борьбы с заговорами, бешеной злобы столичной интеллигенции, в деревне или на провинциальной фабрике (или на фронте). Там легко простым наблюдением отделить разложение старого от ростков нового»**.

Ленин глубоко верил в неразрывную связь великого писателя с делом пролетарской революции. Поистине изумительный трудовой путь Горького, вышедшего из самых низов к высотам мировой культуры, он всегда ставил в пример молодым художникам.

●

А. И. Ульянова-Елизарова рассказывает в своих воспоминаниях, как она искала в подпольных кружках Москвы список первой работы Ленина «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?». Тогда в подполье распространялось несколько ответов марксистов на критику народника Михайловского. «Мне стали рассказывать,— пишет А. И. Ульянова-Елизарова,—о двух-трех ответах и, характеризуя их, заявили: «Один более основательный, только выражения очень уж недопустимые».—«А какие, например?»—спросила я с живостью.—«Да, например: Михайловский сел в лужу».—«Вот этот, пожалуйста, мне и достаньте»,—заявила я, решив совершенно определенно, что этот должен принадлежать перу Володи. И потом мы смеялись с ним относительно того признака, по которому я безошибочно определила его работу»*.

В этом небольшом эпизоде очень наглядно иллюстрируется одна из существеннейших черт Ленина как публициста и политического борца: способность его всегда любые явления называть своими именами. Колоссальная сила правды, заложенная в каждом ленинском слове, выражала новое мировоззрение победоносной социалистической революции. И для искусства социалистического реализма работы Ленина, его учение, весь его облик, как человека и революционера, всегда будут вдохновляющим примером. У Ленина учатся и будут учиться советские художники этому беспримерному умению видеть правду и говорить о ней страстно, мужественно, непримиримо. Правда социалистического реализма— это ленинская правда.

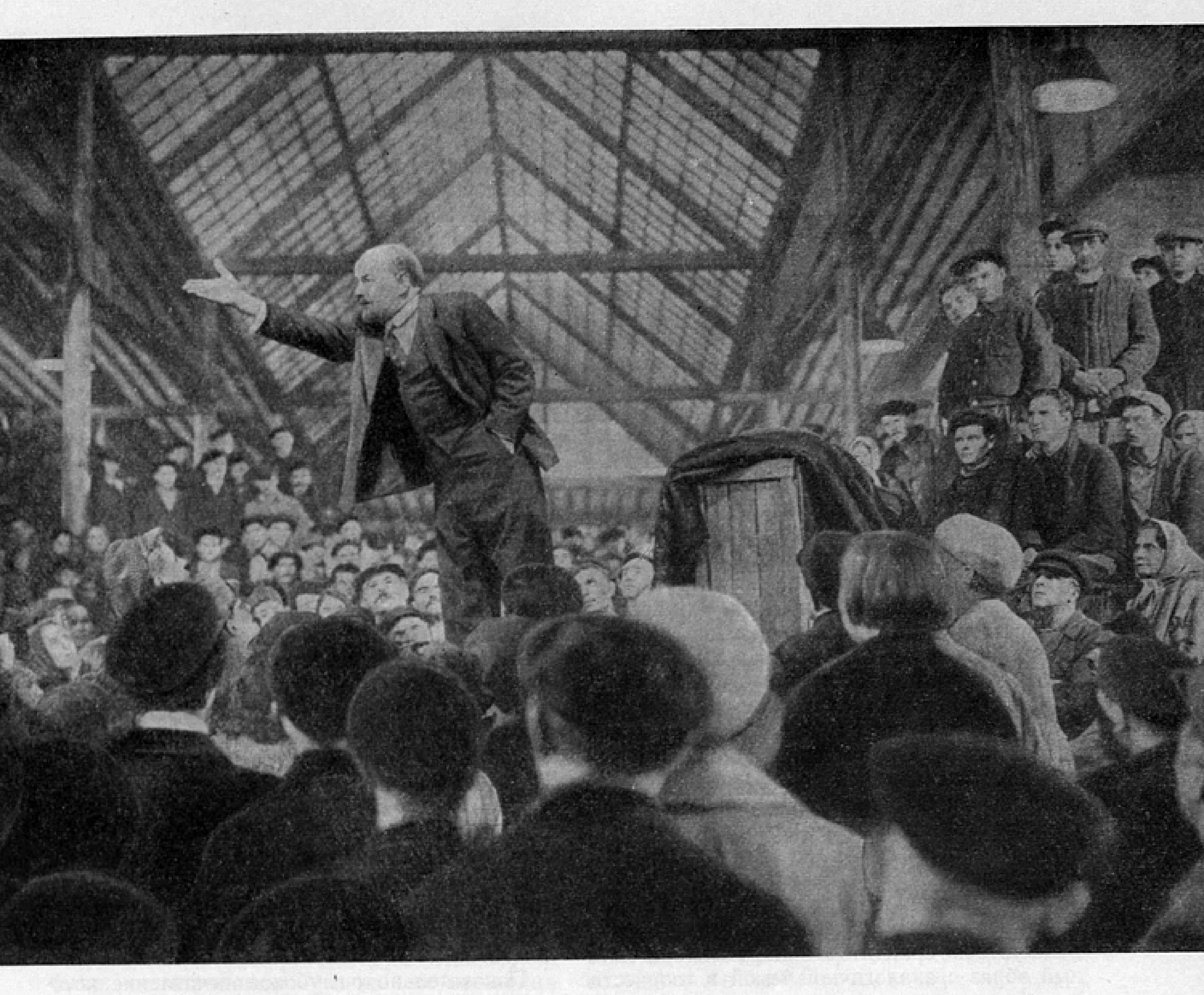
В самый тяжелый для существования Советского государства период, период подписания Брестского мира, Ленин писал: «Надо иметь мужество глядеть прямо в лицо неприкрашенной горькой правде. Надо измерить целиком, до дна, всю ту пропасть поражения, расчленения, порабощения, унижения, в которую нас теперь толкнули. Чем яснее мы поймем это, тем более твердой, закаленной, стальной сделается наша воля к освобождению...»**. Даже говоря самую горькую, самую страшную правду, Ленин учил черпать в ней силу и мужество. В этом-то и сказался с особенной яркостью тот «исторический оптимизм», который характерен для ленинизма. Видеть в любом историческом явлении, на любом этапе борьбы не только внешние приметы, но и внутренние тенденции, видеть не только противоречия, но и конкретные пути их разрешения, уметь найти в любой правдиво воспроизведенной ситуации стимул к деянию, к борьбе— в этом драгоценное качество социалистического художника, которому следует учиться у Ленина.

Когда произошла социалистическая революция, многие мягкотелые интеллигенты как в России, так и на Западе испугались. Готовые бесконечное количество раз повторять пышные слова о революции, ее исторической необходимости и величии, они за этими словами не осознавали ни подлинного смысла революции, ни ее конкретно-исторических форм. Поэтому, увидев ее подлинный облик, они от-

---

* В. И. Ленин, Соч., т. 35, стр. 348.
** Там же, стр. 349—350.

* Воспоминания родных о В. И. Ленине, Госполитиздат, М., 1955, стр. 43.
** В. И. Ленин, Соч., т. 27, стр. 134.



Б. ЩУКИН В РОЛИ В. И. ЛЕНИНА В ФИЛЬМЕ «ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

шатнулись. Они принялись истошно кричать о жестокости, о репрессиях, о «покушении на демократию». Ленин не испугался. Он знал, что революция не делается в белых перчатках, что она стоит крови. И сколько искреннего гнева, сколько благородного презрения в его словах: «...только сладенькие мещане и филистеры могут мечтать, обманывая этими мечтами и себя и рабочих, о свержении ига капитала без долгого и трудного *подавления сопротивления* эксплуататоров»*. «Они,— писал Ленин,—готовы «теоретически» допустить революцию пролетариата и других угнетенных классов, наши сладенькие писатели «Новой жизни», «Вперeда» или «Дела Народа», только чтобы эта революция свалилась с неба, а не родилась и не росла на земле, залитой кровью в четырехлетней империалистической бойне народов, среди миллионов и миллионов людей, измученных, истерзанных, одичавших в этой бойне.

Они слыхали и признавали «теоретически», что революцию следует сравнивать с актом родов, но, когда дошло до дела, они позорно струсили, и свое хныканье дрянных душонок превратили в перепев злобных выходок буржуазии против восстания пролетариата... Рождение человека связано с таким актом, который превращает женщину в измученный, истерзанный, обезумевший от боли, окровавленный, полумертвый кусок мяса. Но согласился ли бы кто-нибудь признать человеком такого «индивида», который видел бы *только* это в любви, в ее последствиях, в превращении женщины в мать? Кто на *этом* основании зарекался бы от любви и от деторождения?»**

Достаточно сравнить этот поразительно сильный образ с аналогичной темой в творчестве такого мужественного художника, как, например, Хемингуэй, чтобы понять потрясающую силу ленинской правды и ленинского оптимизма. Герой романа «Прощай, оружие!» рассуждает так:«Вот какой ценой приходится платить за то, что спишь вместе. Вот как захлопывается ловушка. Вот что получают за то, что любят друг друга... Как начнется, точно в мельничное колесо попадаешь... От расплаты не уйдешь. Черта с два!.. Просто должен родиться ребенок, побочный продукт миланских ночей... Вот чем все кончается. Смертью. Не знаешь даже, к чему все это. Не успеваешь узнать. Тебя просто швыряют в жизнь и говорят тебе правила и в первый же раз, когда тебя застанут врасплох, тебя убьют... В этом можешь быть уверен. Сиди и жди, и тебя убьют».

Отчаянию хемингуэевского «тененте Генри», его разочарованию в любви предшествовало крушение всех его иллюзий относительно буржуазного строя жизни, крушение, вызванное ужасами и нелепостью мировой войны. Он потерял всякую почву под ногами, не видя никакого выхода из острейших, невыносимых противоречий социальной действительности. Любовь была для него единственным и последним прибежищем в жизни. И именно поэтому она оказалась для него лишь «ловушкой». Страдания и смерть женщины ради рождения нового человека—для него лишь еще одна глупая гримаса бессмысленной жизни. Следовательно, отношение героя Хемингуэя к войне, общественному бытию и к любви, к страданию, к смерти—это связанные одно с другим, обусловливающие друг друга отношения.

Связаны они и у Ленина. Его мужественное отношение к революции и к личному человеческому страданию—это тоже две разные стороны одного и того же. Твердое знание того, «что делать», дает смысл человеческой жизни в целом, и акт рождения из расплаты за любовь превращается в то, что он есть на самом деле,—в сущность любви.

Характерно, что и взгляд Ленина и взгляд Хемингуэя лишены иллюзий. Но тем не менее какое колоссальное различие между ними! Это то самое различие, которое отделяет социалистическое миросозерцание от всякого иного.

Показательно то глубокое впечатление, которое произвел на Ленина рассказ Джека Лондона «Любовь к жизни». Восприятие жизни как борьбы —борьбы жестокой, трудной, но имеющей глубокий гуманистический смысл,— заложено в самом ленинском характере, в самом мировоззрении Ленина, неотделимом от его личности.

Суровая, трудная, поистине ленинская любовь к жизни присуща многим лучшим произведениям советского искусства. Уже «Земля» Довженко с ее «космическим» и в то же время по-человечески простым, даже грубоватым, «мужицким» решением темы жизни и смерти, темы страдания, в чем-то глубоко родственна этой любви. Дыхание ее чувствуется и в фильме Чухрая «Сорок первый», где без-

---

* В. И. Ленин, Соч., т. 28, стр. 3 49.

** В. И. Ленин, Соч., т. 27, стр. 458—459.

жалостная логика классовой борьбы одерживает верх над поэзией личного чувства героини. Есть эта любовь и в кадрах «Судьбы человека» Бондарчука, в той, например, потрясающе смелой и правдивой сцене, когда благородный, преисполненный достоинства, воистину человечный человек жадно ест объедки со стола обожравшегося, наглого немецкого офицера. Зритель чувствует, что здесь нет унижения —человек борется за жизнь, и не за абстрактную жизнь вообще, а за то, чтобы восторжествовать над фашистским зверством, чтобы бежать из плена, пробиться к своим, через все страдания прийти к победе. Герой Бондарчука — действительно герой, ибо мужество его не пустая напыщенная фраза, а подлинная жизненная стойкость, деяние, способность перешагнуть через все испытания.

Социалистическая революция, социалистическая действительность, человек социалистического общества в самих себе несут поэзию. Их содержание не нуждается ни в каких прикрасах. Еще и поэтому социалистическое мировосприятие радикально отличается от буржуазного в ц е л о м. Социалистическая революция устремлена в будущее, и чем дальше продвигается она по своему пути, тем все больше отходит все грязное, пошлое, уродливое, тем прекраснее, величественнее, благороднее становится жизнь. Еще Маркс, сравнивая пролетарскую революцию с буржуазной, писал: «Социальная революция XIX столетия не может черпать свою поэзию из прошлого: она должна ее черпать из будущего. Она не может стать сама собой, не отказавшись от всякого суеверного почитания старины. Прежним революциям необходимы были всемирно-исторические воспоминания о прошедшем, чтобы заглушить в себе мысль о собственном содержании. Революция XIX века (Маркс здесь имеет в виду пролетарскую революцию.—*Л. П.*, *Б. Ш.*) должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание. Там фраза преобладала над содержанием, здесь содержание преобладает над фразой»*.

В эпоху Ленина, в эпоху действительного осуществления пролетарской революции это принципиальное различие буржуазной и социалистической идеологии стало особенно явным. Империалистической буржуазии необходимы пышные фразы, чтобы прикрыть свои грязные дела. Социалистическая революция сильна красотой своего дела.

Уже в советское время Ленин предостерегал литераторов от рассуждений в о о б щ е, вне освещения конкретных, «будничных» дел коммунистического строительства. «Поменьше,—писал он,—болтовни о «трудовой демократии», о «свободе, равенстве, братстве», о «народовластии» и тому подобном: сознательный рабочий и крестьянин наших дней в этих надутых фразах так же легко отличает жульничество буржуазного интеллигента, как иной житейски опытный человек, глядя на безукоризненно «гладкую» физиономию и внешность «блаародного чеаека», сразу и безошибочно определяет: «По всей вероятности, мошенник»*.

Великий пролетарский вождь величайшей из революций остро чувствовал и учил чувствовать других красоту и пафос коммунистического строительства. Он вдохновенно говорил о том, как широчайшие народные массы на волне революции поднимаются к свету, к культуре, обретают подлинную свободу и человеческое достоинство. Но красота, которую видел Ленин, была красотой самой действительности, красотой борьбы и напряженного труда масс, которую надо понять, как понял Ленин государственную форму Советов, как понял он великое значение первых субботников.

Мы вправе говорить об особой, ленинской поэзии, но это не поэзия красивых слов, существующих в отрыве от жизни и соседствующих с ее уродством, это не особый «мир искусства», созданный в самом себе и ради самого себя; ленинская поэзия—это сама жизнь, взятая во всей ее сложности, во всей ее диалектичности, во всех ее трудностях, во всем величии борьбы за утверждение коммунистических идеалов.

«Одно из самых больших зол, и бедствий, которые остались нам от старого капиталистического общества,—говорил Ленин в своей речи «Задачи союзов молодежи»,—это полный разрыв книги с практикой жизни, ибо мы имели книги, где все было расписано в самом лучшем виде, и эти книги, в большинстве случаев, являлись самой отвратительной лицемерной ложью, которая лживо рисовала нам капиталистическое общество.

Поэтому простое книжное усвоение того, что говорится в книгах о коммунизме, было

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, изд. 1, стр. 325.

* В. И. Ленин, Соч., т. 29, стр. 395.

бы в высшей степени неправильным. Теперь в наших речах и статьях нет простого повторения того, что говорилось раньше о коммунизме, так как наши речи и статьи связаны с повседневной и всесторонней работой. Без работы, без борьбы книжное знание коммунизма из коммунистических брошюр и произведений ровно ничего не стоит, так как оно продолжало бы старый разрыв между теорией и практикой, тот старый разрыв, который составлял самую отвратительную черту старого буржуазного общества»*.

Социалистическое искусство учится и должно учиться у Ленина этому умению извлекать понимание явлений действительности из самой действительности, а не из предвзятых схем, почерпнутых из книг. Отрыв от жизни, от практической работы и борьбы неизбежно ведет к той лицемерной лживости, которую Ленин так ненавидел, которая представляет собой отвратительнейший пережиток буржуазного строя. Быть может, поэтому в первые годы Советской власти Ленин предпочитал хорошую кинохронику, правдиво воспроизводящую жизнь и борьбу народа, плохому «художественному» кино.

Чтобы правдиво выразить красоту революции, художник сам должен жить ею. Он должен увидеть жизнь глазами народа и помочь своим зрителям достичь столь же высокого ви́дения жизни.

Ленин особенно ценил в искусстве мужество, содержательность, глубину. Любя музыку Бетховена, Шуберта, Листа, он в то же время был холоден к чисто виртуозной музыке и, по словам М. Кедрова, вовсе не выносил слащавых «Песен без слов» Мендельсона.

Органически присущая Ленину ненависть к любым проявлениям мещанства позволяла ему прекрасно распознавать надуманность, позерство, претенциозность, стремление поразить публику внешней эффектностью исполнения. «Делайте красиво, но только помните, без мещанства!»— говорил он архитектору И. В. Жолтовскому.

Социалистическое искусство призвано выразить ту глубочайшую правду жизни, постижение которой было величайшим вкладом Ленина в человеческую культуру нашего времени.

К этому и призвали наших художников XX и XXI съезды партии, сделавшие чрезвычайно много для дальнейшего претворения в жизнь учения Ленина.

Партия зовет художников создавать искусство правдивое и оптимистическое, которое является составной частью общенародной борьбы за коммунизм.

Без всякой парадности или сусальности и не впадая в натурализм и в мещанско-плаксивый тон, наше искусство должно воспитывать в людях ленинский «исторический оптимизм», составляющий неотъемлемую черту лучших произведений социалистического реализма.

Воплощение ленинского «исторического оптимизма» во всем многообразии форм социалистического искусства позволит ему раскрыть новые горизонты жизни, сделать гигантский шаг вперед в художественном развитии человечества.

---

* В. И. Ленин, Соч., т. 31, стр. 260.

Г. Фрадкин

Живая мысль гения

Московская студия научно-популярных фильмов выпускает к 90-летию со дня рождения В. И. Ленина короткометражный фильм «Рукописи Ленина» (автор сценария Г. Фрадкин, режиссер Ф. Тяпкин). В фильме сделана первая попытка киноисследования рукописей В. И. Ленина, которая дает возможность увидеть, как зарождались, развивались и окончательно формировались мысли гения революции в одной из его работ 1905 года.

Созданию фильма предшествовало изучение рукописей, хранящихся в Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, ленинских работ и писем, относящихся к концу 1904 года и февралю—марту 1905 года, архивных материалов большевистской газеты «Вперед», а также мемуарной литературы этого периода.

Мы публикуем очерк автора сценария, в котором подробно воссоздан процесс работы В. И. Ленина над рукописью статьи «Новые задачи и новые силы».

Большой интерес представляет не только великая и сложная лаборатория ленинской творческой мысли, но и само содержание классической работы Ленина. В этой статье читатель обнаружит мысли и положения, которые и сегодня имеют актуальное значение для нашего коммунистического строительства.

К ним относятся и вопросы организаторской работы партии, и борьба с косностью и консерватизмом по отношению к новым задачам, встающим перед народом, и вопросы привлечения к активной деятельности новых, молодых сил. С непреходящей силой звучат сегодня ленинские строки, в которых выражена огромная вера вождя революции в народ, в его революционное творчество.

Когда вам нужно «посоветоваться» с Лениным и вы раскрываете том его Сочинений, ваше внимание не могут не привлечь включенные в книгу фотокопии рукописей Владимира Ильича.

Вы вглядываетесь в листок бумаги, видите крылатый почерк великого человека и, еще не вдумываясь в содержание рукописи, с волнением представляете себе то мгновение, когда ленинская рука быстро и энергично писала на этой странице строку за строкой.

Пусть это не оригинал рукописи, а только фотокопия, далекое ее отражение, но все равно к вам пришло удивительное ощущение того, что вы словно прикоснулись к чуду рождения ленинской мысли. В этот момент вы представляете себе Ильича низко склонившимся над листом бумаги.

Вы мысленно вглядываетесь в облик Ленина и силитесь угадать, как же совершался великий и сокровенный процесс мышления гения революции.

Но можно ли проникнуть в лабораторию ленинского мышления? Можно ли, вчитываясь в рукописи Владимира Ильича, уловить, каким путем шла и развивалась его мысль в часы творческого подъема, когда из-под пера его отливались бессмертные строки.

Да, ленинская рукопись может вам рассказать то, о чем обычная страница молчит.

Раскройте, например, 35-й том Собрания сочинений В. И. Ленина, и вы там прочтете следующие широко известные строки его письма к Г. М. Кржижановскому: «Примерно: в 10(5?) лет построим 20—30 (30—50?) станций, чтобы всю страну усеять центрами на 400 (или 200, если не осилим больше) верст радиуса; на торфе, на воде, на сланце, на угле, на нефти (примерно перебрать Россию всю, с грубым приближением)».

Обратите внимание на цифры, заключенные Лениным в скобки. Что они означают? Типографский текст письма, кроме понятий «меньше» и «больше», кроме прикидки сроков строительства и количества станций, ничего нам не говорит.

Но обратитесь к сохранившейся рукописи письма, и вы увидите нечто большее, чем просто цифры.

В рукописи вы обнаружите, что цифра «5» с вопросительным знаком и цифры «30—50» написаны не в строку, а сверху над строкой. Очевидно, Владимир Ильич сначала написал так: примерно в 10 лет построим 20—30 станций, чтобы всю страну усеять центрами... и т. д. После того как письмо Владимиром Ильичем было уже написано, он, должно быть, перечитал его и задумался о сроках электрификации, о сроках сооружения электростанций, об их количестве.

Ведь для Ленина это вопрос не только о темпах создания технической базы социализма, для него это и вопрос о счастье людей, истерзанных войной, измученных голодом. И сердце Ленина подсказывает ему мысль: нельзя ли построить быстрее, чтобы скорее сделать Советскую Россию богатой и сильной? Может быть, можно в 5 лет построить, а не в 10?» И тогда Ленин вписывает над словами «в 10 лет» цифру «5?» А сколько построить? 20—30 станций? Нельзя ли построить больше? Ленин вписывает над строкой цифры «30—50?». Все это, конечно, надо еще продумать, подсчитать, проверить— думал, вероятно, в эту минуту Владимир Ильич.

Так в маленькой рукописи даже за сухими, казалось бы, цифрами вам приоткрывается частица ленинской души, движение его мысли.

Но тогда, может быть, в огромном рукописном наследстве Ленина кроются неисчерпаемые богатства, которые позволят приоткрыть лабораторию ленинского мышления, которые дадут возможность пусть «с грубым приближением» увидеть, как рождались, развивались и окончательно формировались мысли этого великого человека?

Еще Пушкин справедливо заметил: «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная».

Советское научное кино уже имеет хотя и небольшой, но очень ценный и интересный опыт создания фильмов, раскрывающих процесс творчества выдающихся деятелей культуры и искусства.

Всем еще памятен фильм «Рукописи Пушкина», в котором был воссоздан процесс работы великого поэта над поэмой «Медный всадник». На экране с помощью мультипликации была восстановлена последовательность записей Пушкина, дана яркая картина поиска мыслью поэта более точных, более глубоких образов и рифм, дано представление об огромной работе поэта над словом.

Внимание зрителей приковывалось к этому фильму с первых же кадров и главным образом потому, что он делал зрителей как бы соучастниками вдохновенного процесса творчества поэта.

Но специфика поэтического творчества, когда каждое слово, каждая рифма говорят сами за себя, когда они рождают у зрителей знакомые образы и ассоциации, облегчала создание фильма, посвященного рукописям Пушкина.

А как быть с рукописями Ленина?

После длительного изучения многочисленных рукописей Владимира Ильича стало ясно, что надо исследовать не только рукопись какой-нибудь одной работы, но и все подготовительные к ней материалы—планы, заметки, конспекты, наброски.

Тогда можно будет проследить на экране движение ленинской мысли, ее развитие, и тогда в творческом процессе откроются новые черты в дорогом народу образе Ленина-мыслителя, Ленина-человека.

На такую рукопись указали мне хранители ленинского рукописного наследства—научные работники Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

И вот эта рукопись: «Новые задачи и новые силы»—статья, написанная Владимиром Ильичем в марте 1905 года и тогда же опубликованная в газете «Вперед». Здесь же и все сохранившиеся подготовительные материалы к ней—серия заметок, планов, конспектов, писем. И сразу открывается большой мир удивительной работы мысли Ленина. Кажется, что можно проследить почти день за днем, шаг за шагом, как развивалась его мысль от зарождения до окончательно отточенных формулировок, и, может быть, тогда удастся повести зрителей рядом с движением ленинской мысли.

●

Начало 1905 года было ознаменовано для В. И. Ленина радостным событием: 4 января в Женеве, где тогда жил Владимир Ильич, вышел в свет первый номер большевистской газеты «Вперед». Название, которое Ленин дал новому органу партии, полно глубокого смысла. Оно отражало новый этап в борьбе партии, строй мыслей и чувств самого Владимира Ильича.

Создание газеты «Вперед» означало окончательное размежевание с дезорганизаторами партии—меньшевиками.

После долгих месяцев борьбы с оппортунистами Владимир Ильич, разоблачая их ревизионистские взгляды, резко и гневно писал в первом номере газеты: «Довольно с нас этой новой ревизии, приводящей к старому хламу! Пора пойти вперед...»

Может быть, ярче всего внутреннее состояние Ильича, его настроение тех дней передает письмо в Россию, которое он незадолго до выхода газеты пишет партийному товарищу М. М. Эссен:

«Дорогой Сокол!

Давно собираюсь написать Вам, да мешает сутолока. У нас теперь подъем духа и заняты все страшно: вчера вышло объявление

об издании нашей газеты «Вперед». Все большинство ликует и ободрено, как никогда. Наконец-то порвали эту поганую склоку и заработаем дружно вместе с теми, кто хочет работать, а не скандалить!.. Комитеты большинства объединяются, выбрали уже бюро и теперь орган объединит их вполне. Ура! Не падайте духом, теперь мы все оживаем и оживем. Так или иначе, немножко раньше или немножко позже надеемся непременно и Вас увидеть. Черкните о своем здоровье и, главное, будьте бодры; помните, что мы с Вами еще не так стары,—все еще впереди.

Ваш Ленин».

Все впереди.... Мысль Ленина, молодого, тридцатипятилетнего, полного энергии, в этот период особенно устремлена вперед. Такой подъем духа разделяют с ним все его товарищи по женевской эмиграции—славная гвардия большевиков: Н. К. Крупская, А. В. Луначарский, М. С. Ольминский, В. Д. Бонч-Бруевич, П. Н. Лепешинский, В. В. Воровский и другие.

Тихая Женева с ее красивыми провинциальными улочками служила прибежищем эмигрантской колонии большевиков. Они вели как будто невидимую, но кипучую работу по сплочению и организации революционных сил России, где уже назревали могучие классовые битвы.

В понедельник 23 января 1905 года по новому стилю газеты принесли в Женеву вести о событиях 9 января в Петербурге. «Трибюн де Женев», «Ля Сюисс» и другие швейцарские газеты поместили об этом сообщения под крупными заголовками «Революция в России».

Сквозь скупые строки газетных сообщений Ленину, должно быть, виделись трагические картины «кровавого воскресенья». Он всем сердцем был вместе с поднявшимися на борьбу питерскими рабочими. В этот же день Владимир Ильич пишет статью «Революция в России», и назавтра она появляется в газете «Вперед» на последней полосе, так как номер был уже сверстан. Эту коротенькую статью, свой первый отклик на петербургские события Ленин кончает полными революционной страстности словами, создающими яркую картину начала классовой битвы в России:

«Начинается восстание. Сила против силы. Кипит уличный бой, воздвигаются баррикады, трещат залпы и грохочут пушки. Льются ручьи крови, разгорается гражданская война за свободу. К пролетариату Петербурга готовы примкнуть Москва и Юг, Кавказ и Польша. Лозунгом рабочих стало: смерть или свобода!..

Телеграф приносит захватывающие дух известия, и всякие слова кажутся теперь слабыми по сравнению с переживаемыми событиями. Каждый должен быть готов исполнить свой долг революционера и социал-демократа.

Да здравствует революция!

Да здравствует восставший пролетариат!»

В этой статье, нет, не в статье, а, скорее, в революционной листовке, весь Ленин—великолепный публицист и пламенный агитатор. Началось!.. Началось то, что так долго ожидалось, о чем так мечталось еще в глухой сибирской ссылке.

●

В эти дни Владимиру Ильичу особенно тяжело было находиться «в проклятом далеке» от событий, от борьбы рабочего класса. Можно себе представить душевное состояние Ленина, так окрыленного «захватывающими дух» событиями и вынужденного томиться в мещански благополучной Женеве. Но Ленин целиком поглощен работой. Он пишет статьи и заметки в газету «Вперед», обрабатывает многочисленные корреспонденции, полученные из России. Ведь в новой, революционной обстановке газета должна стать организатором борьбы русских рабочих с царизмом.

В один из первых дней февраля Владимир Ильич набрасывает план очередного—пятого номера газеты «Вперед».

●

Перед нами эта рукопись—лист писчей бумаги, весь испещренный заметками Ленина. Попробуем прочесть рукопись в той последовательности, как она заполнялась Владимиром Ильичем, а значит, попытаемся проследить по ней, как шла ленинская мысль.

В верхней левой части листа Ленин записывает названия основных статей будущего номера. Сначала он дает общее название подборке статей: «Револ[юционные] дни». Затем пишет названия статей:

«Плеть и посулы
СПб после 9-го янв.
Трепов хозяйничает
Среди либералов
Раскаты первого грома».

Всю эту подборку Ленин отчеркивает снизу и справа. Под нижней чертой он пишет названия еще двух статей: «Диверсия на Хун-Хо» и «Твердый курс», сопровождая каждую из них вопросительным знаком.

Рев. дни.

1. ~~Шум и посуда~~ Подп. подвал.
2. 3. Спб. посл. 9 янв.
4. [illegible] хозяйственная
6. Среди [illegible]
5. — [illegible] первого [illegible].

[illegible] к [illegible]. Т. D

6-7 т. б.
Шум и посуда — 1 [illegible] — 88 г.

{ Спб. [illegible] — 2
Провинция — 1½
Общ. [illegible] — 1½ } — 75

6

Твердый курс 2

(ок. 280 + 88 = 368)

1 [illegible] 368

+ Подп. подвал

3 + 4 + 4 = 11

30

2а

1584
− 873
711

Из старого:

[illegible] 3/4 — 81
[illegible] 1¼ — 253
2 [illegible] 1½
3½

2½
1½
4

Москва ([illegible])
Ковно
Вильно
Рига
Ревель
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Саратов

2200

Гомель?
Феодосия?
Самара?

Киев
Тифлис

2а
300
1) ~~Москва~~
2) [illegible]
3) ~~[illegible]~~ Варшава

= ок. 350

21 – 22

3
3

Рев. [illegible]

Для [illegible] на
Мобилизация армии пролетариата.
[illegible]

Пролетарская солидарность...
[illegible] ([illegible]!) [illegible]...
[illegible] в др. города...
[illegible].

Спб. — 150
30

[illegible]

Пониже названия «Твердый курс» Ленин пишет название еще одной статьи. Он словно вспомнил о важной теме и записывает «+ Плоды победы». Должно быть, это действительно так, потому что он возвращается к основному перечню статей и вписывает в него это название третьим по порядку.

В левой части страницы и посредине, уже карандашом, Владимир Ильич записывает названия городов России:

Москва	
Ковно	
Вильно	
Рига	
Ревель	Гомель?
Либава	Феодосия?
Митава	Самара?
Виндава	Киев
Саратов	Тифлис

Смысл этого перечня ясен. Это названия городов, откуда он получил корреспонденции о революционных событиях в России.

Владимир Ильич прочитал эти корреспонденции. В каждой из них сообщения о стачках, демонстрациях и столкновениях рабочих с полицией и войсками.

Почти все архивы газеты «Вперед», к счастью, сохранились. Вот они, подлинники этих корреспонденций, написанные по горячим и кровавым следам событий, тех самых корреспонденций, которые лежали на столе перед Лениным.

> «В ушах еще до сих пор стоит свист пуль и грохот оружия. Рука дрожит и нет слов для выражения того возмущения, которое нами овладело, нет слов для описания тех ужасов, которые переживаем...».
>
> «Когда мы в четверг вечером подошли к городу, нас окружили солдаты и без всякого предупреждения открыли стрельбу боевыми патронами. Убитых около 80 чел., раненых около 300. Я спаслась каким-то чудом...».
>
> «Рига. 11 января старого стиля на вокзале арестован Максим Горький, который ехал из Петербурга в Ригу. Полиция, боясь нападения рабочих для отбития Горького, возила его все время из участка в участок. Наконец, его отвезли на маленькую—подгороднюю станцию, откуда и отправили прямо в Петербург...»
>
> «Залпы сыпались в спину и под перекрестным огнем в несколько минут были убиты наповал 73 человека... Подробности о завтрашнем дне, если останусь цел, сообщу. Всем привет. Ваш Дядя».

Содержание корреспонденций отвлекает мысль Ленина от плана газеты, и она получает новое направление. Он уже не думает об очередном номере. Теперь он поглощен осмысливанием революционных событий в стране.

Из просмотренных Владимиром Ильичем корреспонденций перед ним еще раз открылся огромный размах революционного движения в городах России.

Какие же силы народа поднялись на борьбу и сражаются с силами царя? Ленин—человек фактов, и на странице справа он записывает быстро, видимо, чтобы не забыть то, что он хочет выяснить:

1) С[тач]ка—тысяч
2) Дем[онстрация]—тысяч
3) Воор[уженные] ст[о]лкн[овения] (полко́в)
4) Уб[ито]
5) Ран[ено]

Это означает: Стачечников—сколько тысяч? Демонстрантов—сколько тысяч? Вооруженных столкновений—сколько участвовало полков? Сколько убито? Ранено? Цифры он выяснит, уточнит немного позже. Всю эту запись Ленин обводит кружком.

Вооруженные столкновения, убитые, раненые... Все эти факты убеждают Ленина в мысли, что революционное движение масс стихийно переросло в гражданскую войну, что пролетариат для этой войны мобилизует свои силы.

Владимир Ильич отграничивает свой набросок плана газеты двумя чертами и делает запись:

> «Рев[олюция] есть война».

Эта формула, из которой Ленин позднее делает практические выводы, наталкивает его на новую мысль. Чуть ниже он записывает для себя:

> «Для № 6 не написать ли передовицу на тему Пробная мобилизация».

Так родился замысел большой статьи, над которой Владимир Ильич много работает, неоднократно возвращается к ней, переделывает и уточняет ее. А пока Ленин тут же, под названием будущей статьи, набрасывает первые мысли, первые тезисы.

> «Пролетарская солидарность...
> Массы (сотни тысяч!) стачечников...
>
> Быстрота перехода движ[ения] в др[угие] города... etc, etc».

Пролетарская солидарность... С гордостью за российский пролетариат думает Ленин о поддержке рабочими многих городов России своих петербургских братьев. Сотни тысяч... Это же поднялся осознавший свою силу класс пролетариев. Как же перебрасывается пламя революционного пожара из города в город?

Уже внизу, у самого края страницы, Ленин мелко записывает

«1) СПб
2) Мо[сква]
3) Прибалт[ика]
4) Польша
5) Поволжье (Сарат[ов])
6) Юг (Киев)».

Петербург начал, поддержала Москва, затем Прибалтика, Польша, Поволжье и Юг. Но сколько же народу вышло на улицы городов? И Ленин возвращается к подсчету сил пролетариата, к той мысли, которую он записал чуть раньше. В самом низу листа, справа, он сначала делает первую прикидку по памяти и пишет: «$>^1/_2$ миллиона». Эту запись Владимир Ильич обводит чертой затейливой формы. Вероятно, более полумиллиона пролетариев участвует в стачках и демонстрациях. Но верно ли это? Ленина, с его пристрастием к точности, видимо, беспокоит записанное им приблизительно количество участников движения. А что говорят факты? И Владимир Ильич снова обращается к корреспонденциям, перечитывает их, проверяет и уточняет цифры.

В правом углу листа Ленин делает подсчет, перечисляя города и проставляя против каждого (откуда есть сведения) цифры стачечников и демонстрантов:

	тыс.
«СПб	150—200
Мо[сква]	30—50
Рига	50
Варш[ава]	100
Киев	—
Нарва	—
Лодзь	100
Гомель	—
Саратов	—
Либава	—
Митава	—
Колпино	— »

Теперь можно подсчитать. Ошибки нет. Действительно 500 тысяч. А если учесть и другие города, то и более полумиллиона. Да, поднялась громадная армия пролетариата. Но это уже не только пробная мобилизация. Ленин размышляет над записанным им прежде названием будущей статьи и сверху над ним пишет новое: «Мобилизация армии пролетариата».

Так, из фактов живой революционной действительности мысль Ленина пришла к широким обобщениям о революции как о войне между классами, о мобилизации сил пролетариата для этой войны.

●

Проходит несколько дней, и Ленин снова возвращается к мысли о статье. На подвернувшемся под руку листке, наполовину заполненном на немецком языке выпиской из газеты «Фоссише Цейтунг» от 4 февраля 1905 года Владимир Ильич записывает новые мысли для задуманной им статьи:

«Важно бы отметить в статье о мобилизации пр[о]лет[арских] сил (название, пожалуй, не годится, ибо слишком обще, почти шаблонно обще, не выражает перехода пролет[арского] движения в революцию) следующее:

1) Громадное расширение базы рев[олю]ции дано гигантской агитац[ионной] ролью 9.1. Можно много вспомогат[ельных] добав[очных] функций свалить на новые, пришлые силы и чисто (сознат[ельным]) р[е]в[олю]ц[ионным] эл[емен]там больше отдаться более насущн[ым] р[е]в[олю]ц[ионным] з[ада]чам.

2) Расшир[ение] базы для о[рганиза]ции: масса вспом[огательных] кружков д[олжна] б[ыть] создана и м[ожет] б[ыть] создана для восст[ания], для р[е]в[олю]ции.

3) Практ[ическая] цель—низвержение прав[и-тельст]ва д[олжна] б[ыть] практически обсуждаема и выясняема уже как ближайшая цель, как «завтрашняя дем[он]с[тра]ция».

В этих заметках прежде всего обращает на себя внимание, как требователен Ленин к себе в поисках названия статьи, которое точно выражало бы главную мысль автора. Не сразу найдет Владимир Ильич название, которое его удовлетворит. Это мы увидим дальше.

Ленин помнит цифры—сотни тысяч новых людей, которых к революции толкнули невыносимая нужда и правительство своими зверствами 9 января. Как командующий армией пролетариата Ленин думает о расстановке боевых сил (на войне как на войне!). Пусть новые люди ведут теперь вспомогательную культурническую работу в массах, а опытные офицерские кадры партии должны политически руководить массами, организовывать их для борьбы. Ленин хорошо видит: чтобы идти в ногу с гигантски возросшим потоком революционной энергии народа, надо расширить число партийных и примыкающих к партии организаций. Наконец, самое главное—вопросы восстания, низвержения правительства стали в порядок дня, стали вопросами практическими.

Все эти, самые важные, злободневные вопросы Ленин собирается ставить перед партией в своей статье. Не сразу ему удается засесть за статью. Но мысль о ней не покидает Ленина.

Voss. Ztg. 4 II 05 Leitartikel: „Die Aussichten der russischen Revolution"

[illegible] nur eigentlich [illegible] [illegible] oberflächlich genug [illegible]:

„Wie immer die Regierung unter den jetzigen Umständen[?] es anstellen mag, stets wird sie die oppositionellen Strömungen wider Willen fördern, und das wird so lange dauern, bis sie entweder ihren Gegnern selbst die Mittel zur Durchführung ihrer Wünsche in die Hand gibt oder aber die Verzweiflung der Oppositionellen in Stumpfheit übergeht. Im ersteren Falle haben wir die Revolution, im letzteren verfällt das Reich in geistigen Marasmus.

„Augenblicklich scheint die Revolution die größeren Aussichten zu besitzen." (См. оборот)

[illegible] в [illegible] (... [illegible] ...) [illegible]:

1) [illegible]

2) Расшир. [illegible]

3) [illegible] — [illegible], как [illegible]"

Прочными нитями был связан Ленин с городами России, на улицах которых решалась судьба революции. В эти дни он ведет интенсивную переписку с товарищами по партии—Е. Д. Стасовой, Р. С. Землячкой, Н. Э. Бауманом, М. И. Ульяновой, А. А. Богдановым, С. И. Гусевым.

Вот рукопись большого письма, посланного Лениным в Россию товарищам Рахметову и Харитону (конспиративные клички Богданова и Гусева). Наряду с другими вопросами жизни партии Ленин излагает в письме мысли, которые потом найдут свое место в статье. В конце письма он снова делает упор на мобилизации кадров революции, на их организации, на работе по-военному.

> «Нужны молодые силы. Я бы советовал прямо расстреливать на месте тех, кто позволяет себе говорить, что людей нет. В России людей тьма, надо только шире и смелее, смелее и шире еще раз шире и еще раз смелее вербовать молодежь, не боясь ее. Время военное. Молодежь решит исход всей борьбы, и студенческая и еще больше рабочая молодежь. Бросьте все старые привычки неподвижности чинопочитания и пр. Основывайте из молодежи сотни кружков впередовцев и поощряйте их работать во-всю...
>
> ...Только непременно организовывать, организовывать и организовывать сотни кружков, отодвигая совершенно на задний план обычные комитетские (иерархические) благоглупости. Время военное. Либо новые, молодые, свежие, энергичные военные организации повсюду для революционной с[оциал]д[емократической] работы всех сортов, всех видов и во всех слоях—либо вы погибнете со славой «комитетских» людей с печатями.
>
> Я об этом буду писать во Вперед и говорить на съезде».

И все-таки в шестом номере газеты «Вперед», как хотелось сначала Ленину, статья не появилась. Он, правда, успел туда написать другую статью—«Две тактики», направленную против меньшевиков. А для задуманной работы мысль Ленина накапливала материал, искала новые важные темы.

Лишь после выхода шестого номера газеты Владимир Ильич получил возможность продолжать работу над задуманной им статьей о самых злободневных задачах партии.

●

Перед Лениным чистый листок, четвертушка бумаги. В дополнение к своим первым заметкам Владимир Ильич записывает несколько новых тезисов для статьи. Все они носят полемический характер. Ленин собирается дать отповедь оппортунистам по вопросам организационных форм работы партии в новых легальных условиях. Он намерен разоблачить оппортунистические взгляды идеолога легального марксизма Петра Струве, опубликовавшего статью в шестьдесят третьем номере журнала «Освобождение», мимо которой пройти нельзя.

Теперь круг вопросов как будто определился, и у Ленина сразу сложился план всей статьи. В верхнем правом углу листка с большими сокращениями он наскоро записывает первый вариант плана. А затем, отчеркнув верхнюю половину листа большой горизонтальной скобкой, в нижней части пишет тот же план, но уже более подробно.

Какие же главные мысли Ленин собирается изложить в статье? Прежде всего в вводной части надо подвести первые итоги революции. Ход событий показывает, что движение масс перерастает в вооруженное восстание. Газета «Вперед» уже писала о том, что идея вооруженного восстания извращалась и опошлялась, принижалась и запутывалась меньшевиками типа Мартынова, утверждавшими, что восстание не может быть ни назначено, ни организовано, что революция должна совершаться стихийно. Нет, восстание может быть назначено, когда авангард рабочего класса будет пользоваться влиянием среди масс и сумеет правильно оценить момент.

Поэтому самый злободневный вопрос—подготовка восстания. Ленин так и записывает в 1-м пункте плана: «1. Зл[оба] дня = восст[ание]. Его усл[овия]: подд[ержка] огня». Да, для этого надо постоянно поддерживать огонь возмущения и ненависти к царизму в массах и по всей России.

Для расширения базиса революции необходима агитация в пользу восстания во все более широких масштабах и во всех слоях народа. Об этом говорит 2-й пункт плана: «2. Р[а]сш[ирение] б[а]з[и]са: аг[итация], аг[итация], аг[итация]».

Ленин далее считает нужным отметить, что теперь, в новых революционных условиях, как никогда, растет значение организации сил пролетариата. Организаторскую работу в массах надо выдвигать на первый план, даже по отношению к пропаганде и агитации. И Ленин записывает в плане: «3. Знач[ение] о[рганиза]ции versus аг[итация] и проп[аганда] растет».

Думая о восстании, о революции, Ленин пользуется военной терминологией. Он уже писал, что революция—есть война, что теперь время военное и поэтому необходимы экстренные меры для мобилизации всех кадров революции, не только основных кадров партии, но и кадров резервных и запасных, в лице тех, кто сейчас пока что только примыкает к партии

Злоба дня.

0. Конф. — 1. Общ. ст. — 2. Съезд г. — 3. [illegible] бюро печати прот. и ал. (расшир. [illegible]). — 4. Отст. [illegible]. — 5. Лег. и нелег. — 6. Стар. в 63. — 7. Центр. [illegible]. — 8. Собр. круг. — 9. Эмигр. [illegible].

1. [illegible] и [illegible] (Д)

2. Ст. [illegible] (Стар. 63)

3. Ст. д. [illegible] за лег. [illegible] и ---- отзов. (ibid.).

4. Отпадение части работ. (ср. [illegible], с. 117, прим. [illegible]).

(Д*) сравн. с военным временем: резервные офицеры д. командовать, [illegible] отрядов добровольцев и охотников, партизанов должно увеличиться в числе.

0. Итоги: [illegible] (№ 5). [illegible] (№ 6)?

1. [illegible] Его [illegible]: [illegible] отзов.

2. [illegible]: ал., ал., ал.

3. Знач. бюро печати ал. и прот. раскол.

4. Отпадение работн.

5. Лег. и нелег.

6. Стар. и отзов. (63-и)

7. Центр. руков. съезд.

8. Собр. кругов (расш. [illegible] бюро)

9. Эмигр. [illegible], [illegible] время (ДХ)

Эта мысль нашла свое выражение в записи, которую он в виде сноски делает на свободном месте в середине листа: «(аа) сравн[ение] с военным временем: резервные офицеры д[олжны] командовать, унтера должны заменять оф[ице]ров, отряды добровольцев и охотников, партизанов должны удесятеряться в числе».

План закончен. Но как же все-таки назвать статью? Ленин уже отмечал для себя, что название—«Мобилизация сил пролетариата»—не годится, ибо оно слишком обще. Ленин снова просматривает план, и взгляд его, должно быть, останавливается на первом пункте: «Злоба дня = восстание». Вот самая главная, самая важная мысль. Злоба дня... Так и будет названа статья. Утвердившись в этой мысли, Владимир Ильич сверху плана пишет новое название статьи: «Злоба дня».

План готов, и теперь, кажется, можно засесть за статью уже вплотную. Но шли дни, а ни в седьмом, ни в восьмом номерах газеты «Вперед» статья Ленина опубликована не была, хотя в них напечатаны другие его статьи: «О боевом соглашении для восстания»: «Должны ли мы организовать революцию?» (№ 7), «О созыве III партийного съезда» (№ 8). Как же объяснить, почему Владимир Ильич не заканчивает статью?

Ленин придавал большое значение этой статье, которая должна правильно ориентировать большевиков в новой революционной обстановке. Видимо, его что-то не удовлетворяло в ней. Может быть, он ищет более точного, концентрированного выражения главной задачи, которую надо поставить перед партией?

Должно быть, это так. Об этом говорит новый вариант плана статьи со все тем же заголовком: «Злоба дня». Этот план написан Лениным, видимо, «за один присест», без помарок. Каждый из семи его пунктов изложен довольно подробно.

Может быть, в этом новом плане можно увидеть, над чем раздумывал Владимир Ильич, какую мысль он стремился выделить как главную? На первый взгляд кажется, что в новом плане присутствуют уже знакомые нам тезисы. Действительно, как будто все то же: ...Начало революции... Злоба дня = восстание... Расширение базиса революции... Но глаз все-таки отмечает одну главную, ведущую мысль плана:

> «Особ[енно] растет знач[ение] о[рганиза]ции в такие моменты».
>
> «Не пятиться назад от з[ада]чи «орг[анизо]в[а]ть р[е]в[олю]цию».
>
> «Орг[аниза]ц[ионная] р[або]та с[оциал] д[емократии]».
>
> «...суг[убое] знач[ение] рук[о]в[одст]ва, о[рганиза]ции рук[о]в[одите]лей...».

Еще совсем недавно, в 1904 году, в своей работе «Шаг вперед, два шага назад» Ленин писал: «У пролетариата нет иного оружия в борьбе за власть, кроме организации». Тем более эта мысль владеет Владимиром Ильичем теперь, в первые дни революции.

Если посмотреть другую ленинскую рукопись тех же дней, его заметки к статье «Первые уроки», то видно, как Ленин снова и снова настойчиво подчеркивает значение организации. Владимир Ильич в записях для себя цитирует одного из вождей французской буржуазной революции—Дантона: «De l'audace, encore de l'audace et toujours de l'audace...» («Смелость, еще раз смелость, всегда смелость»). К этим строкам Ленин дописывает уже от себя слово: «de l'organisation» (организация). Ленин считает, что для победы одной смелости мало. Революционерам нужна еще и организация. В ней—ключ к победе.

Так вождь пролетарской революции дополнил, существенно откорректировал и дал новое содержание крылатой фразе вождя буржуазной революции.

●

Со всеми этими мыслями Ленин, имея перед собой подробный план, приступил к своей статье «Злоба дня», над содержанием которой он так долго размышлял.

Легко представить, как быстро и энергично теперь льются из-под пера Владимира Ильича строки его статьи.

> «Пролетариат как бы сразу поднял все революционное движение на новую, высшую ступень—писали мы в № 5 Вперед. И чем дальше отходим мы от девятого января, тем больше и больше выступают перед социалдемократией гигантские задачи, требующие от нее решения. Начало революции выдвигает на первую очередь вопрос о восстании».

Когда были написаны первые двенадцать страниц статьи, Ленин прервал работу. Он возвращается к плану и убеждается, что в нем отсутствуют важные для статьи мысли. Какие же это мысли? Владимир Ильич записывает несколько дополнительных пунктов для второй половины статьи. Он так и озаглавливает этот дополнительный план: «План после с[тр]. 12 MS» (манускрипта). Наиболее важные новые мысли Ленина нашли выражение в 4-м его пункте.

> «4. Мы отстаем? Нет, не столько это, ск[оль]ко раскрывается действ[и]т[ельное] отн[ошение] нашей п[ар]тии к кл[ас]су и кл[ас]сам.
>
> Сугуб[ое] знач[ение] приобр[етает] роль п[арт]ии к[а]к ав[ан]г[а]рда кл[ас]са, вос-

Злоба дня.

1. Маниф. вел. соц. Кат. рев. — восст. (н 4) — назнач. восст. (н 6)

2. [illegible] — восст. Его усл.: [illegible] ?

3. [illegible] „[illegible]“ [illegible]

4. [illegible] в [illegible] Рос. в [illegible] Партии. [illegible] „[illegible]“ и [illegible] (и назначение) восст. [illegible]

5. [illegible] Сказки. Contra [illegible]. Общее значение „[illegible]“

6. [illegible] Н. Невзоров [illegible]

7. „[illegible] Время“ [illegible]

питателя, орг[ани]з[а]т[о]ра. До с[их] п[ор] почти одни мы г[ово]рили, теперь сотни других г[о]л[о]сов. Tant mieux!» (Тем лучше!)

Да, очень важно объяснить, что с развертыванием революционных событий все больше выявляется природа различных классов, происходит процесс соизмерения классовых сил и тем большее значение приобретает партия, как руководитель и организатор сил рабочего класса.

Продолжение статьи Ленин пишет, не отрываясь, до конца. И вот статья закончена. Это объемистая рукопись в двадцать две страницы.

Перелистаем ленинскую работу страница за страницей. Вот сделанные им поправки редакционного характера—следы тщательной шлифовки фраз. А вот и главная мысль статьи:

> «Нужно вербовать смелее, шире и быстрее молодых борцов в ряды всех и всяческих наших организаций. Нужно создавать для этого, не медля ни минуты, сотни новых организаций. Да, сотни, это не гипербола, и не возражайте мне, что теперь «поздно» заниматься такой широкой организационной работой. Нет, организоваться никогда не поздно».

Именно об этом Ленин хотел говорить на съезде. Ораторская страстность звучит в этих строках, и кажется, что Владимир Ильич произносит их с трибуны. Итак, работа закончена. Рукопись можно отправлять в печать.

●

Нет, работа все-таки не закончена. Ленин своей статьей недоволен.

Вот еще одна рукопись. На вырванном откуда-то листке бумаги ленинской рукой записан подробный перечень тезисов статьи. Что это? Новый план?

Чтобы яснее определить недостатки готовой работы, Владимир Ильич по готовой статье составляет конспект. Здесь все вопросы, затронутые в статье. Против каждого из 21 пункта конспекта Ленин проставляет цифру—страницу рукописи.

Теперь можно точнее представить себе ее общую композицию, последовательность изложения вопросов, целенаправленность. Можно полнее определить, что в ней лишнее, чего не хватает...

Нет, статья Ленину не нравится. Он откладывает ее в сторону вместе с планами, конспектами и на чистом листе бумаги, в раздумье, пишет для себя:

> «Статья не додумана, не доношена. Поэтому ясного развития строго опред[еленной] мысли нет. Это—газетные наброски, силуэты, беседа, «мысли и заметки», а не статья».

Вот строгая ленинская оценка собственного длительного труда. Но, как мы увидим, он слишком суров к себе.

Что же Владимиру Ильичу не нравится в статье? Ведь центральная мысль сформулирована достаточно ясно. Задачи поставлены. Чего же ищет Ленин?

Под самокритическими строками он начинает все сначала, набрасывает новый краткий план статьи. Против первого пункта проставляет параграфы конспекта статьи: «3, 4, 5». Кажется, эти цифры могут многое объяснить. Параграфы 1-й и 2-й здесь отсутствуют. Значит, Ленину не нравится начало статьи? Снова просматривая конспект, перечитывая каждый его пункт, Ленин подчеркивает первые семь пунктов, соответствующие первым шести страницам рукописи, и ставит большой знак вопроса. Что же его здесь не устраивает?.. Владимир Ильич перечитывает начало статьи.

> «Пролетариат как бы сразу поднял все революционное движение на новую, высшую ступень,—писали мы в № 5 Вперед...».

Может быть, ему не нравится ссылка на мысли, на положения, уже изложенные в предыдущих номерах газеты? Возможно. Но, видимо, не только это.

«Пролетариат как бы сразу поднял все революционное движение на новую, высшую ступень...». Новая ступень... но по сравнению с чем, с каким периодом? Ведь события последнего времени—это не просто более высокая ступень прежнего этапа развития рабочего движения. Это совершенно другой, новый период в истории русской революции. Качественно новый период. Подъем рабочего движения 1905 года—это новое звено в исторической цепи других подъемов в борьбе рабочего класса...

Вот, должно быть, сейчас Ленин уловил то, что ему казалось очень важным, чего ему недоставало в статье. И к Владимиру Ильичу приходит историческое обобщение происходящих событий, которое так необходимо для правильной их оценки.

Эта мысль словно озарила Ленина, и он карандашом быстро и крупно, прямо по тексту последнего варианта плана записывает пришедшие на ум мысли:

> «Три перевала
> Три перехода
> Три подъема».

Перед умственным взором Владимира Ильича должно быть, проходят все этапы развития рабочего, социал-демократического движения за последние годы.

В самом низу листа, в его правом углу, Ленин пишет: «Новая тема»—и кратко раскрывает ее:

> «от кружков к эк[ономической] аг[ита]ции. Не сразу. Косность. Непривычка. Нов[ые] з[ада]чи.

1. Новая всемирн. [illegible] двиг. (1)
2. [illegible] (1)
3. [illegible] (2)
4. [illegible] (3)
5. [illegible] (4)
6. [illegible] (5)
7. Реш. дв. дано [illegible] (6)
8. Осв. о [illegible] (7)
9. О св. об орг. [illegible] (8)
10. Ошибка осв. [illegible] (9–10–11)
11. Осв. [illegible] (11)
12. Легализация [illegible] расшир. дв. (12)
13. [illegible] (13)
14. подгот. [illegible] (14)
15. [illegible] (14)
16. [illegible] (15)
17. [illegible] на бою (16)
18. Учиться на бою (17) (18)
19. Итоги: расшир. дв. иное размах [illegible] иное обучение иное раз[illegible] (19)
20. Практич. способы создания расшир. размеров борьбы (20) (21)
21. [illegible] масса [illegible] (21–22)

2 — 4 — ad 2 — ad 3 — 5 — 6

1–2. Три подъема
3. Торгпр. подъем! Орг. задачи
4. Ошибка Струве
5. Новое обучение рабочих масс
6. Новые размеры раб. и размер борьбы

6 × 3/4 = 4.5
3 × 1 = 3
3 × 1 = 3
10.5

От эк[ономической] аг[ита]ции к пол[итической] аг[ита]ции и откр[ытым] п[олитическим] дем[онстрациям]. Не сразу. Нов[ые] з[ада]чи. Косность. Новые силы.

От пол[итической] а[гита]ции и дем[онстрации] к руков[одст]ву р[е]в[олю]цией (дикт[а]т[у]ра). Не сразу. Хв[ости]зм. Антиорг[ани]з[о]в[анность]. М[а]рт[ы]н[о]вщ[и]на».

Против каждого из исторических периодов Ленин проставляет даты: «1891—1895, 1898—1901, 1905».

Вот чего недоставало в статье. События 1905 года—это один из перевалов, переходов в истории рабочего движения. Для каждого его подъема характерны одни и те же закономерности. На каждом новом этапе приходится сталкиваться с косностью и непривычкой к новым условиям борьбы. Социал-демократы не сразу осознают особенности каждой новой исторической ситуации, не всегда понимают необходимость новой тактики для решения новых задач. Они часто не видят, что с каждым новым подъемом рабочего движения появляются и новые силы.

Преодолеть хвостизм, косность, непривычку к новому—вот что важно сейчас разъяснить кадрам партии для успеха дела революции. Именно эта мысль должна стать фундаментом статьи, ее началом.

Теперь Ленин находит и новое название статьи. Он отчеркивает жирной чертой всю запись новой темы и несколько выше пишет название статьи: «Новые задачи и новые силы».

Под названием он в свойственной ему манере сначала кратко набрасывает наконец сложившийся окончательный план статьи, а затем записывает его поподробнее. Первые два тезиса этого плана выглядят так:

«1. Переходы. Три подъема.
2. Их общ[ая] черта: а) осв[обождение] от раб[оты]—сосред[оточение] на с[оциал]-д[емократических] ф[ункциях]. в) новые силы, нов[ый] размах. с) хвостизм, как факт, косн[ость] и как теория».

Прежде чем приступить к переработке статьи, Владимир Ильич еще раз проверяет себя, еще раз прикидывает, как надо переделать статью. Он вносит коррективы в конспект. Теперь все ясно. Можно писать новое начало статьи. Но сначала надо покончить со старым, уже не нужным.

Ленин берет старый основной вариант плана и энергично перечеркивает его карандашом. Так же уверенно ленинская рука перечеркивает первые шесть страниц готовой статьи «Злоба дня». А на листке бумаги, где отражены сомнения, поиски и находки, Ленин, как итог своих раздумий, пишет на самом верху: «Не злоба дня, а новые задачи, новые силы». На оборотной стороне перечеркнутых страниц Ленин пишет новое название статьи и новое ее начало:

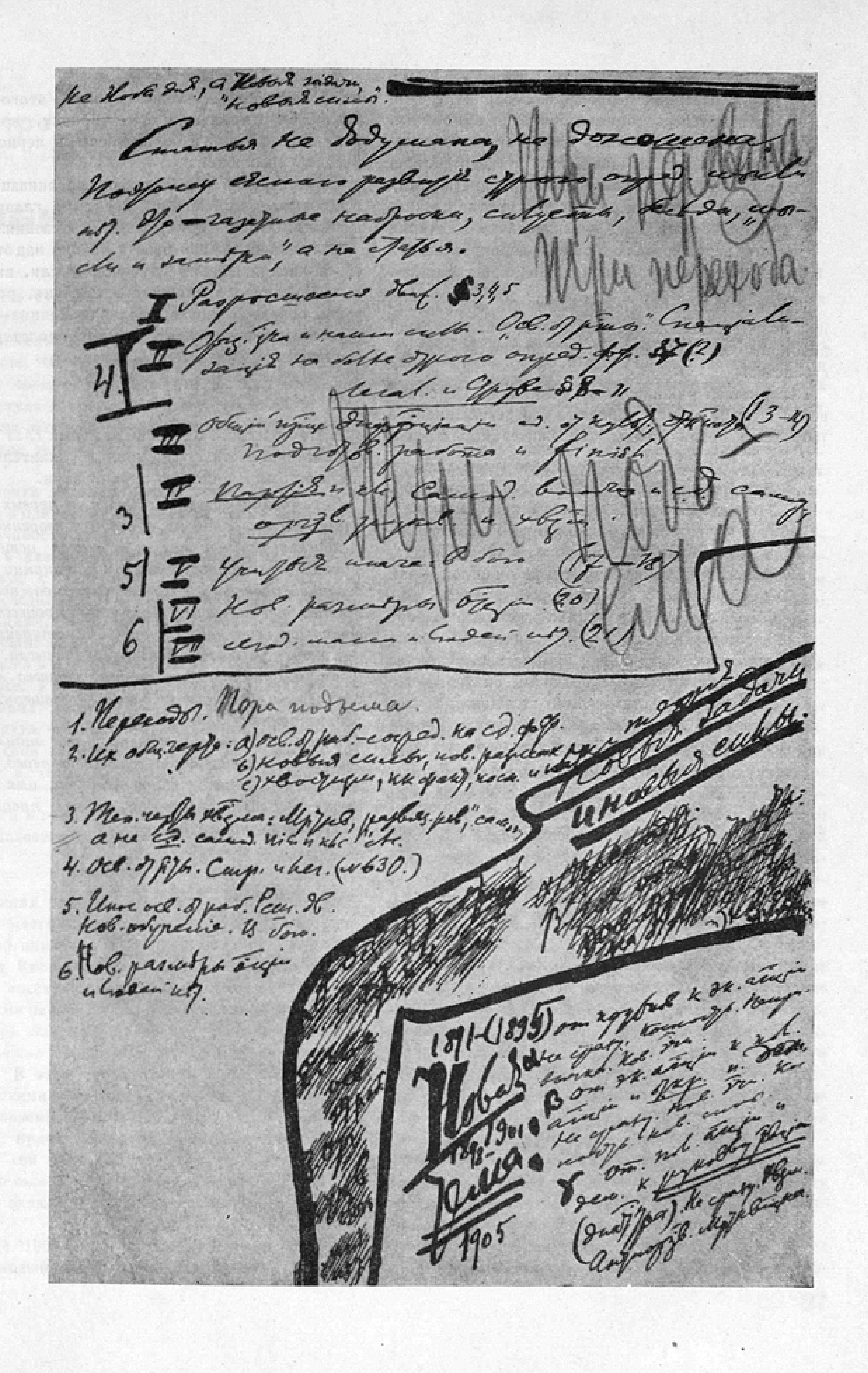
«НОВЫЕ ЗАДАЧИ И НОВЫЕ СИЛЫ

Развитие массового рабочего движения в России в связи с развитием социалдемократии характеризуется тремя замечательными переходами. Первый переход—от узких пропагандистских кружков к широкой экономической агитации в массе; второй—к политической агитации в крупных размерах и к открытым уличным демонстрациям; третий—к настоящей гражданской войне, к непосредственной революционной борьбе, к вооруженному народному восстанию».

Этот краткий анализ развития социал-демократического движения в России дает картину рабочего движения в диалектическом развитии, еще раз показывает неумолимость объективных законов общественного развития. Этот ленинский анализ дает прочную основу для определения новых организационных и тактических задач партии в условиях нового периода борьбы рабочего класса.

Зоркий ум Ленина проникает в самую суть явлений, видит всю их совокупность, внутреннюю связь и закономерность. Его диалектическое мышление проявляется особенно ярко, когда он далее рассматривает процесс перехода одного периода рабочего движения в другой.

«Каждый из этих переходов подготовлялся, с одной стороны, работой социалистической мысли в одном преимущественно направлении, с другой стороны глубокими изменениями в условиях жизни и во всем психическом укладе рабочего класса, пробуждением новых и новых слоев его к более сознательной и активной борьбе. Эти изменения происходили иногда бесшумно, накопление сил пролетариатом совершалось за сценой, незаметно, вызывая нередко разочарование интеллигентов в прочности и жизненности массового движения. Затем наступал перелом, и все революционное движение как бы сразу поднималось на новую, высшую ступень. Перед пролетариатом и его передовым отрядом, социалдемократией, вставали практически новые задачи, для разрешения этих задач словно из земли вырастали новые силы, которых никто не подозревал еще накануне перелома. Но происходило все это не сразу, не без колебаний, не без борьбы направлений в социалдемократии, не без возвратов к устарелым, давно, казалось бы, отжившим и похороненным воззрениям.



Три перевала

Три перехода

1. Переходы. Пора подъема.

Новые задачи

и новые силы

1871–(1895)

Новая эпоха

1898–1901

1905

Один из таких периодов колебаний переживает и теперь социалдемократия в России... ...Чтобы приспособить нашу тактику и организацию к новым задачам, приходится преодолевать сопротивление оппортунистических теорий... приходится бороться против реакционной боязни перед «назначением» восстания или перед революционной демократической диктатурой пролетариата и крестьянства».

Так, впервые здесь Ленин сформулировал основной лозунг революции 1905 года о революционно-демократической диктатуре пролетариата и крестьянства.

Перелистаем рукопись статьи до конца. Огромной верой Ленина в силы народа, в его революционное творчество продиктованы заключительные строки.

«Люди есть, никогда не бывало у революционной России такой массы людей, как теперь. Никогда не бывало у революционного класса таких чертовски благоприятных условий,— в отношении временных союзников, сознательных друзей, невольных пособников,—как у современного русского пролетариата.
Людей масса. Надо только выбросить за борт хвостистские мысли и поучения, надо только дать простор почину и инициативе, «планам» и «предприятиям», и тогда мы окажемся достойными представителями великого революционного класса, тогда пролетариат России так же геройски проведет всю великую русскую революцию, как геройски он ее начал».

Так из-под пера Ленина родилась опубликованная 8 марта 1905 года в № 9 газеты «Вперед» одна из его наиболее выдающихся статей этого периода, давших партии новую ориентировку, новую тактику, новые лозунги большевизма в период первой русской революции.

Ставя перед партией задачу организации революционных сил, Ленин исходил из главной предпосылки: объективные условия революции назрели.

Большая и сложная работа Ленина над этой статьей, полной движения глубокой мысли, вводит нас в лабораторию ленинского мышления, раскрывает черты образа Владимира Ильича Ленина—гениального мыслителя, великого вождя пролетарской революции.

●

В этом рассказе о Ленине опытный глаз читателя-кинематографиста сразу увидит удивительно интересные возможности его экранизации.

В рождении замысла статьи, в первых тезисах, в работе над планом, в неудовлетворенности им, в поисках главной мысли, а затем исторического фундамента статьи, в полном отрицании всей проделанной работы, в находках самого важного, в диалектической сложности творческого процесса—во всем этом заложена напряженная драматургия.

Но здесь не только драматургия мысли. Мы ощущаем и драматургию сердца, горячего ленинского сердца, томившегося в Женеве, рвавшегося в гущу революционных событий.

Когда за строками рукописи мы видим работу ленинской мысли, тогда возникает перед нами незримый, но живой образ человека, имя которого сегодня с благодарностью и любовью произносят во всех уголках нашей планеты.

Ф. Петров
Член КПСС с 1896 года

Пережитое, раздумья

Это было совсем недавно. В первой половине октября 1959 года группа бывших узников Шлиссельбургской крепости посетила знакомые места. На великолепном лайнере «ТУ-104» мы за час совершили прыжок из Москвы в Ленинград, а оттуда автобусом поехали прямо на остров, где издавна находилась наводившая ужас и страх «Государева тюрьма», как гласила надпись на воротах.

Здесь почти в самом начале века мне пришлось просидеть в одиночном заключении целых семь лет...

В задумчивости прошелся я вдоль тюремных стен, заглянул в казематы. Вот и «зверинец» — тюремный корпус с толстыми железными решетками. В дни последней войны снарядом сорвало крышу, но толщенные, многометровые крепостные стены стоят нерушимые и холодные, как и много лет тому назад. Вошел я и в «мою» камеру в третьем одиночном корпусе. Узнал железную доску-столик, на которую ставил медный бачок с мутной баландой, железный стул, сидя на котором столько раз мысленно «писал» свои записки, а в редких случаях — и карандашом в тетради, которую по использовании отбирали.

Присел, и в памяти моей, как на экране, возникли эпизоды далекого-далекого прошлого.

●

...Выполняя решения III съезда РСДРП о подготовке всеобщего вооруженного восстания, наша городская организация РСДРП в октябре 1905 года подняла в Киеве на вооруженную борьбу саперов. Действия восставших не были согласованы с выступлениями рабочих и солдат других городов. У Сенного базара саперы и присоединившиеся к ним рабочие, шедшие с красным флагом, были зверски расстреляны. В этом столкновении с правительственными войсками я был тяжело ранен, но товарищам удалось вовремя унести меня и укрыть в безопасном месте. Врачи тут же удалили одну пулю, а вторая и по сей день сидит у самого моего сердца.

Немного окрепнув, я был переброшен в Варшаву, где снова включился в революционную подпольную работу.

В конце 1906 года, после заседания комитета военно-революционных организаций, я с группой товарищей был арестован. Одиннадцать месяцев я провел в Варшавской цитадели в ожидании суда, приговорившего меня к семи годам каторги. В кандалах меня отправили в крепость, расположенную на острове Ладожского озера в нескольких десятках километров от Петербурга. За нарушение «порядка» я провел триста шестьдесят девять дней в карцере. «Каменным мешком» называли его заключенные. По ночам, лежа на жестких досках, слушал я, как неистово бились о стены крепости волны Ладожского озера...

Было нелегко вести борьбу, но все же заключенные всеми силами старались, чтобы время, проведенное в этой «Северной Бастилии», не пропадало даром. Все мы усиленно занимались самообразованием. Считаю, что мне лично эта учеба дала знаний не меньше, чем медицинский факультет университета святого Владимира в Киеве, где я учился до ареста.

В крепости была очень хорошая библиотека, созданная еще в 80-х годах нашими предшественниками — народовольцами. На полках можно было найти самые разнообразные книги по истории, философии, естествознанию, по истории культуры, пособия для изучения иностранных языков. Помимо этого нам удавалось регулярно получать книги через политический Красный Крест. И вот однажды товарищи с воли прислали нам полный комплект журнала «Нива», в переплет которого были вложены листы книги В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм».

Это стало для нас большим событием. Книга ходила по рукам, ею зачитывались буквально все заключенные. Драгоценную для нас книгу мы передавали друг другу особым способом, через тайник, устроенный в бане. Из толстой стены крепости давно уже было вынуто несколько кирпичей, и в отверстие мы помещали нашу шлиссельбургскую газету и различные записки. Через этот же тайник мы передавали друг другу запрещенные книги.

Новая работа Ленина произвела на меня очень глубокое впечатление. Зачитываясь ею, я все время обращался мыслями к нашей первой встрече с Владимиром Ильичем. Вот как она произошла.

...Ранним февральским утром 1900 года я сошел с поезда на Брянском вокзале в Москве. Оглянув-

шись по сторонам, —не увязался ли за мной «хвост» из охранки, — я смешался с толпой и вышел на привокзальную площадь. Было пасмурно и пустынно. Около вокзала стояли извозчики, носильщики, бесцеремонные в своем усердии, предлагали услуги, а городовые пристально оглядывали каждого выходящего.

Я приехал по поручению киевского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», одним из основателей которого я был. Мне надо было встретиться и обменяться мнениями с московскими товарищами по ряду практических вопросов, возникших в связи с нарастанием в стране революционного движения. Повторив в уме адрес, я с небольшим багажом отправился на явочную квартиру. Идти пришлось недолго. Ждали меня где-то в районе Арбата. Приехал я на очень короткий срок и, разумеется, не предполагал, что именно в этот раз мне представится случай встретиться и лично познакомиться с Владимиром Ильичем.

На одной из явочных квартир я встретил Дмитрия Ильича Ульянова—студента-медика, молодого подпольщика, которого я знал прежде. Он сразу и запросто пригласил меня к себе, пообещав познакомить со старшим братом Владимиром Ильичем, который только что вернулся из сибирской ссылки, из села Шушенского.

Уже начало смеркаться, когда я подходил к маленькому, такому типичному для арбатских переулков особняку на Собачьей площадке. Миновав тесную переднюю, я очутился в небольшой, очень чистенькой комнате, где было много цветов и книг.

Мы успели уже о многом переговорить с Дмитрием Ильичем, когда тихо отворилась дверь и в комнату вошел молодой, невысокого роста, крепко сложенный, с умным лицом и быстрым, казалось бы, всевидящим взглядом человек. Живые карие глаза, редкие волосы гладко зачесаны на лоб, небольшая бородка... Это был Владимир Ильич. В руках его была объемистая связка книг. Помню, что в основном это были книги экономического характера и всевозможные статистические работы. В это время Ленин подбирал и изучал материалы по вопросам рабочего движения за границей, а также по экономическим проблемам того времени.

Мы познакомились. Владимир Ильич со свойственной ему живостью перекладывал пачку книг со стола на этажерку и с места в карьер стал задавать мне один вопрос за другим:

— Ну, как вы там работаете? Что делаете? Как развивается у вас революционное движение?

Я рассказал ему о наших связях с рабочими и о том, какая работа ведется в войсках. Владимир Ильич слушал меня очень внимательно, а когда я коснулся подробностей пропаганды среди солдат, он особенно оживился.

Дмитрий Ильич сидел тут же и прислушивался к нашей беседе. Как только мы замолчали, он стал просить брата:

— Володя, ну давай сыграем одну партию, пожалуйста, хотя бы только одну!

Дмитрий Ильич был страстным шахматистом. Владимир Ильич тоже любил шахматы, поэтому, видимо, он быстро согласился, и братья тут же уселись за доску. Через несколько ходов Владимир Ильич объявил мат!

— Вот что значит наступательная тактика, —сказал он и с нежностью посмотрел на расстроенное лицо младшего брата.

Я на всю жизнь запомнил эти слова, в которых сказывался весь Ленин с его глубоким проникновением в большие политические и научные вопросы. И в баррикадной борьбе, и в военно-стратегических вопросах, и в борьбе за единство нашей большевистской партии Владимир Ильич стоял на позициях решительной наступательной тактики, на твердых позициях марксизма.

Выиграв у брата партию в шахматы, Владимир Ильич продолжил нашу беседу. Мы сидели за столом под висячей зеленой лампой в небольшой уютной комнате. Он рассказывал мне о своей сокровенной мечте, возникшей у него в ссылке, в Шушенском, —о создании в России общерусской газеты, нашей будущей «Искры». Владимир Ильич с увлечением говорил о том, как нам нужна сейчас такая массовая рабочая партийная газета, которая будет способствовать объединению отдельных разрозненных марксистских кружков в единую партию. В этой беседе я впервые услышал основные мысли и положения, которые потом прочитал в книге «Что делать?».

Наступил вечер, пора было уходить. Мы крепко пожали друг другу руки, попрощались. Всю жизнь я помню это первое ленинское рукопожатие в маленькой, плохо освещенной передней особняка на Собачьей площадке...

И вот, пользуясь тем, что выступаю на страницах журнала «Искусство кино», я хочу откровенно поговорить с мастерами кинематографии о фильмах, посвященных Ленину. Я видел, конечно, все фильмы о Ленине—и художественные и документально-хроникальные. У нас есть прекрасные фильмы об Ильиче: «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году». В них Владимир Ильич показан уже вождем пролетариата, организатором Великой Октябрьской революции, создателем первого в мире социалистического государства. Большое удовлетворение принес также фильм «Рассказы о Ленине». В нем, на мой взгляд, примечательна теплота, с которой

раскрывается великий образ. Мы с волнением узнаем драгоценные черты самого дорогого нам человека.

Видел я и картину «Семья Ульяновых», где впервые показан гимназист Володя и вся чудесная семья Ульяновых. Но как жаль, что до сих пор у нас нет других фильмов, которые рассказали бы нам о формировании личности Владимира Ильича, об идейном росте Володи Ульянова, о его студенческих годах, о пропагандистской деятельности в петербургских марксистских кружках, о пребывании в Шушенском, о тяжелых, томительных годах эмиграции. Иными словами, нам нужны фильмы, которые показывали бы становление и развитие образа вождя пролетарской революции и все важнейшие этапы его жизни.

С какой радостью наш народ, старшее поколение, а также молодежь встретили бы «ленинские серии»! Я надеюсь, что мне еще доведется увидеть такие фильмы.

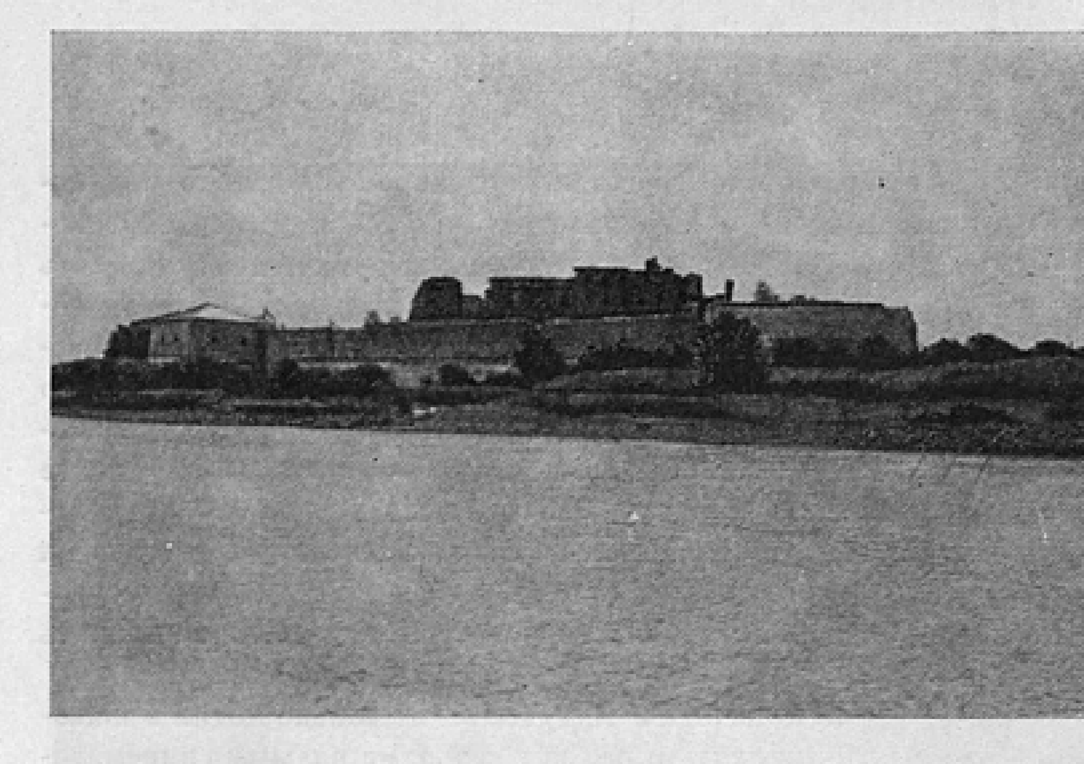
●

...Шли годы. Это были годы борьбы за дело рабочего класса. За границей начала издаваться «Искра», вышла в свет новая работа Ленина «Что делать?». Владимира Ильича встречать в этот период мне не приходилось. Лишь однажды мне довелось услышать подробный рассказ о нем.

Выйдя однажды во двор крепости на прогулку, я увидел среди заключенных новичка, худощавого молодого человека с подвижным энергичным лицом. Одет он был в потертый бушлат и такой же старый серый халат. Это был Серго Орджоникидзе. Он ходил по двору закованный, как и все мы, в кандалы, весившие по девять-одиннадцать фунтов. Я сделал так, чтобы оказаться рядом с ним, и мы познакомились. Серго многое рассказал мне о Пражской конференции, о работе партии, о настроениях в стране и в эмиграции. С жаром и искренним восхищением он рассказывал о Владимире Ильиче Ленине, о его напряженной работе.

...В 1914 году заканчивался срок моей каторги, и уже в начале 1915 года я был сослан на вечное поселение в Сибирь, в село Манзурка, Верхоленского уезда, Иркутской губернии. В ту пору там свирепствовала эпидемия сыпного тифа, и врачи разъезжали по селам. Многие врачи были ссыльными. Большой бедой местного населения был не только тиф, но и дифтерия, уносившая много детских жизней. Мне не раз приходилось, как чеховскому доктору Дымову, высасывать из горла больного ребенка пленки с дифтерийными палочками.

После победы Февральской революции Временное правительство объявило амнистию всем политическим ссыльным. Оказавшись на воле, я, разумеется, помимо партийной и врачебной работы старался наверстать упущенное в области искусства, походить по театрам, послушать музыку, посмотреть выставки. Тогда-то, в Иркутске, я впервые, в довольно уже зрелом возрасте, увидел кино, или как оно тогда называлось, иллюзион. Нам показывали кадры с фронтов империалистической войны, крымскую, южную природу. Мне это понравилось, и я подумал, что кинематографу, вероятно, суждено большое будущее. Помню, что, находясь еще в крепости, однажды в большевистской газете «Правда», которую, несмотря на запрет, мы получали, мне



Шлиссельбургская крепость

М. В. Фрунзе (сидит первый слева) и Ф. Н. Петров (стоит) в селе Манзурка, Иркутской губернии, Верхоленского уезда, куда они были сосланы на вечное поселение

пришлось прочесть очень хорошую статью под названием «Кинематограф и рабочие». В ней говорилось, что «...этот демократический театр (то есть кино. —*Ф. П.*) оказывается по своему содержанию воплощением буржуазной пошлости, коммерческих расчетов, рабом вкусов изнеженных высших классов общества, слугой капиталистов... А ведь кинематограф, —писала далее газета, —мог бы занять видное место в жизни рабочего класса... развернуть страницы интернациональных художественных и научных книг-сокровищ, отражать все явления общественной жизни в живых иллюстрациях, демонстрировать выступления рабочего класса...» *.

...Конечно, в Иркутске я не только ходил в иллюзион и раздумывал над судьбами развития кинематографа. Там, в Сибири, мне вскоре пришлось заняться весьма серьезным делом—я был избран председателем партийного комитета иркутского предместья Знаменское.

19 ноября 1917 года большевики провозгласили в городе Советскую власть.

В период существования Дальневосточной республики я был членом Дальбюро ЦК РКП(б) и одновременно стал дипломатом, сменил военную гимнастерку партизана на штатский сюртук и белую накрахмаленную манишку.

Дело в том, что, как член Дальбюро ЦК РКП (б), я вместе с другими товарищами получил из центра указание создать Дальневосточную республику, так называемый дальневосточный буфер.

Это указание исходило от главы первого в мире правительства рабочих и крестьян—Владимира Ильича Ленина**.

В то время положение на Дальнем Востоке было очень сложным. Японцы, сосредоточив стотысячную армию, совместно с американскими войсками заняли Приморье, Амурскую, Забайкальскую области и угрожали всей Сибири. Красная Армия, разбив Колчака, заняла Иркутск. Активизировались партизаны. Однако на подступах к Чите дальнейшее продвижение войск ДВР приостановилось. В городе находились крупные японские части, и наступление войск ДВР, поддержанных 5-й армией, привело бы к непосредственному столкновению с японцами. А это означало бы открытую войну между Японией и молодой Советской Россией, которая пойти на это не могла, так как воевала с Польшей и была истощена первой мировой войной и борьбой с интервентами и белогвардейцами. Партия и Советское правительство решили поэтому создать на Дальнем Востоке временное «буферное» государство, демократическое по форме и советское по существу.

* «Путь правды», 30 марта 1914 г., № 50.
** Ленинский сборник XXXVI.

В своем указании, переданном нам по прямому проводу, Владимир Ильич предлагал временно не объявлять Советскую власть на территории от Байкала до Тихого океана, на Камчатке и Сахалине. Надо сказать, что первое время работники ревкома и партийного комитета не знали, как приступить к организации Дальневосточной республики. Тогда на помощь нам снова пришел Владимир Ильич. Он прислал в Дальбюро ЦК РКП(б) шифровку, в которой указывалось, как созвать Учредительное Дальневосточное собрание, как говорить с народом и партизанами, как объяснить массам, почему на некоторое время именно так надо строить «буферное» государство, которое должно подписать союзный договор с РСФСР. 6 апреля 1920 года была создана Дальневосточная республика, точно проводившая политику по указаниям Ленина.

Затем для решения вопроса об эвакуации японцев с Дальнего Востока была созвана конференция в городе Дайрене на Квантунском полуострове. Главой советской делегации по решению ЦК был назначен я.

Конференция продолжалась с перерывами с августа 1921 года по апрель 1922 года.

Японские империалисты предложили нам неслыханные по наглости требования. Они требовали, например, взорвать владивостокские форты, установить свободу плавания по Амуру и Сунгари, предоставить японцам равные права с гражданами ДВР.

Обо всех этих притязаниях японцев я тут же сообщил правительству ДВР и Владимиру Ильичу, который лично изучал их и через тогдашнего народного комиссара по иностранным делам Г. В. Чичерина многократно давал указания, какую линию следует проводить нашей делегации по тому или иному вопросу. Следуя ленинским указаниям, мы добивались самого главного—немедленной эвакуации японских войск. Тем временем войска ДВР наносили оккупантам все новые и новые удары. Японцы все больше чувствовали, как горит земля у них под ногами. а после успешных действий наших войск под Волочаевкой и Спасском под командованием В. К. Блюхера они вынуждены были наконец эвакуироваться с Дальнего Востока. Интервенты были отброшены. Дальний Восток воссоединился с РСФСР. По всей Сибири и на Дальнем Востоке реяло знамя Советской власти.

Вот почему я не могу сейчас не сказать на страницах журнала «Искусство кино» о таком замечательном советском фильме, как «Волочаёвские дни» С. и Г. Васильевых. Он мне очень дорог и, по-моему, весьма правдиво передает дух того времени, боевую жизнь тех дней. Однако, думается мне, что и в нем эпическая тема освобождения Дальнего Востока развита недостаточно полно. В картине сов-

сем не была показана роль Владимира Ильича в освобождении Дальнего Востока, а между тем именно он был инициатором создания Дальневосточной республики, он непосредственно руководил деятельностью правительства ДВР и Дальбюро ЦК РКП(б) по освобождению Дальнего Востока.

...Выполнив свою миссию на Дайренской конференции, я и другие «дипломаты» вернулись к партийной работе. Вскоре ЦК партии вызвал меня в Москву и направил на работу в Наркомпрос РСФСР заведующим Главнаукой.

Это был период большой ломки в мировоззрении научной интеллигенции. Не могу не вспомнить о первом съезде научных работников Советской России, который состоялся в 1922 году в холодном Колонном зале Дома союзов. Владимир Ильич поставил тогда перед Наркомпросом задачу—во что бы то ни стало привлечь на службу социализму научные институты нашей страны и кадры ученых. По этому поводу было принято специальное постановление Совнаркома, подписанное Лениным. На съезде выступали нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский, Отто Юльевич Шмидт и я, как начальник Главнауки. Мы призывали ученых сотрудничать с Советской властью, работать для построения социализма. После трехдневного заседания в Москве академик Карпинский, бывший тогда президентом Академии наук, пригласил работников Наркомпроса в Петроград для ознакомления с состоянием научных учреждений, музеев и лабораторий. Отто Юльевич Шмидт, я и другие товарищи выехали в Петроград.

Перед отъездом мы получили указание Владимира Ильича, оформленное в виде директивы Совнаркома о реорганизации Академии наук. Ленин поставил вопрос о тесной связи науки с практикой, о сотрудничестве с Советской властью ряда выдающихся ученых нашей страны. Нам было особо указано на необходимость оказать помощь некоторым ученым, особенно И. П. Павлову.

При первой нашей встрече Павлов показался мне очень похожим на Дарвина. Не успел я войти к нему в лабораторию, как он буквально накинулся на меня:

— Ну вот, ну что же это такое? Собаки дохнут, кормить их нечем, кролики мрут, их тоже нечем кормить. Камер для опытов нет, они развалились. Как же будет развиваться русская наука? Вот вы выступали в Мраморном дворце, слышал вашу речь, ну, а дальше что?

— Иван Петрович, —начал я, —Владимир Ильич поручил мне передать вам, что Советская власть готова создать все условия для вашей научной работы и скоро начнет строить институт для этого. Сколько вам надо денег?

Павлов недоверчиво посмотрел на меня и спросил:

Советская делегация для переговоров с японцами

— Как — строить? А разве вы можете дать деньги? Ведь для этого надо золото: приборы нужно покупать за границей.

Я ответил ему, что Советская власть для науки ничего не жалеет.

— Садитесь и пишите смету, —попросил я Ивана Петровича.

После некоторого колебания он сел и составил список приборов на тысячу рублей золотом. Их надо было приобрести за границей. Требования великого ученого были настолько скромны, что Наркомпрос удовлетворил их полностью. Были построены камеры, заложен фундамент для создания знаменитого института в Колтушах. Иван Петрович был глубоко тронут, когда узнал, что Владимир Ильич дал специальное указание Наркомпросу открыть кредит, необходимый для закупки оборудования, организовать лаборатории и создать все условия для работы ученого.

Примерно через год я зашел к Ивану Петровичу. Он приветливо встретил меня, улыбнулся и сказал:

— Федор Николаевич, идите сюда, я покажу вам новые камеры, и вы увидите, как хорошо в них работать. Но только не пугайтесь—у вас в висках будет стучать кровь. Это потому, что в камере абсолютная звуконепроницаемость.

Я зашел и действительно почувствовал, как в висках стала учащенно пульсировать кровь. Но думаю, что это происходило не только от абсолютной изоляции камер, а и от большой радости за растущую нашу науку.

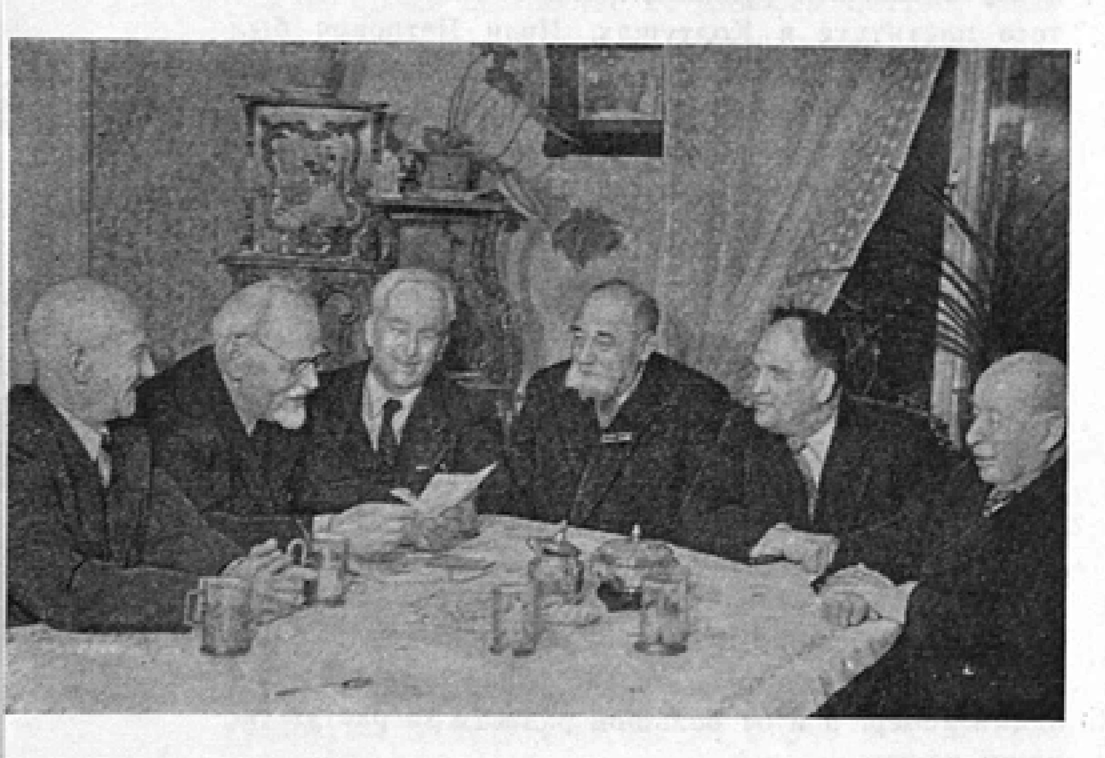
Работая в Главнауке, я не раз встречался и беседовал с Владимиром Ильичем. Несколько раз ви-

делся я с ним в 1923 году. Однажды мне пришлось выступать на заседании Совнаркома с докладом о состоянии науки. Владимир Ильич председательствовал на этом заседании. Я говорил о постановке дела, приводил данные о новых открытых научных институтах. музеях и научных обществах, о новых кадрах ученых, о проводившихся конференциях, научных работах, об экспедиционных планах исследовательских институтов, об археологических раскопках (в то время наши ученые уже начали вести археологические раскопки древнегреческих колоний в Причерноморье). Владимир Ильич слушал очень внимательно, а по окончании основательно дополнил мое выступление. Он сказал:

— Нужно во что бы то ни стало увеличить средства для развития науки, особенно на исследовательские работы, которые связаны с задачами социалистического строительства.

Ленин требовал заботы о старых ученых и, главное, как он выразился, о «советизировании ученых» и сочетании молодых и старых кадров.

У Владимира Ильича была замечательная черта. Разговаривая, он никогда не перебивал собеседника, давал ему высказать свое мнение, а потом уж начинал доказывать свою правоту или просто соглашался с товарищем. Мне не раз приходилось беседовать с Владимиром Ильичем или присутствовать при его выступлениях на заседаниях Совнаркома по вопросам Академии наук и художественных учреждений и театров. Меня поражало его глубокое знание литературы и то, как тонко он чувствовал поэзию, театр и музыку.



Собрались бывшие узники Шлиссельбургской крепости...

В те же годы мне часто приходилось общаться с Анатолием Васильевичем Луначарским. Особенно мы сблизились с ним тогда, когда я был избран председателем комиссии по сооружению памятника Карлу Марксу.

Известно, что еще в годы гражданской войны по инициативе Владимира Ильича в Москве, в сквере против Большого театра, был заложен памятник великому вождю и учителю пролетариата Карлу Марксу. Владимир Ильич уложил первый кирпич и доску на месте будущего памятника. В дальнейшем он живо интересовался ходом работ над проектом памятника. Помню, как-то холодным осенним днем мне позвонил Анатолий Васильевич.

— Федор Николаевич, —сказал он, —собирайтесь, едем смотреть памятник... Туда приедут Владимир Ильич с Надеждой Константиновной.

В районе Петровского парка—ныне Ленинградского проспекта—было сооружено нечто вроде большого деревянного сарая, именовавшегося студией. Здесь работали авторы памятника—скульптор Алешин и архитекторы братья Веснины. Первоначально памятник был выполнен в глине.

Владимир Ильич внимательно обошел вокруг изваяния, сделал ряд замечаний скульптору и архитекторам.

— Надо придать фигурам больше динамики, — заметил Владимир Ильич. —Они должны быть теснее сплочены вокруг Маркса...

По замыслу скульптора, памятник должен был символизировать движущие силы революции.

Помнится, Владимиру Ильичу памятник в общем понравился.

...Начиная с 1922 года и по 1930 год я, как член коллегии Наркомпроса, вместе с Анатолием Васильевичем Луначарским принимал участие в обсуждении путей и судеб советской кинематографии, смотрел все крупные фильмы, выходившие в нашей стране.

Мне хочется сегодня, не ограничиваясь одними воспоминаниями, поговорить по душам с работниками кино о том, чего мы все еще ждем от этого самого важного и массового из искусств.

Помню, как мы радовались успехам наших самых первых советских художественных кинокартин, несмотря на все их технические несовершенства. Это были: «Комедиантка» в 1923 году, «Дворец и крепость» в 1924 году, «Декабристы» в 1927 году.

Помню я и триумф «Броненосца «Потемкин» Сергея Эйзенштейна. Но об этом фильме хочется рассказать несколько подробнее.

Впервые я увидел его в декабре 1925 года на торжественном заседании в Большом театре по случаю двадцатилетия революции 1905 года. Прошло тридцать пять лет с того дня, но я считаю, что лучшего фильма в своей жизни еще не видел.

Каждый раз, когда я выступаю с воспоминаниями о революции 1905 года и говорю о зверской расправе царских сатрапов с безоружной толпой женщин, стариков и детей у Сенного базара в Киеве, у меня перед глазами невольно вырастает кадр из «Броненосца «Потемкина» —расстрел на Одесской лестнице.

А красное знамя в конце фильма! Оно действительно было красным. Его на каждой копии фильма красили от руки, и впечатление, которое производило это красное полотнище, развевающееся на ветру, было огромным.

Наш «Броненосец «Потемкин» триумфальным маршем прошел по всем экранам мира. Старый член нашей партии Мария Федоровна Андреева, работавшая в те годы в Советском торгпредстве в Германии, рассказывала мне как-то о премьере «Броненосца» в Берлине. Для просмотра фильма был выбран самый большой зал города. На премьеру кинокартины собралось более пяти тысяч зрителей— представители прогрессивной интеллигенции, германские политические деятели, члены ЦК и райкомов Коммунистической партии Германии. Каждый кадр встречался бурей оваций, а когда в конце фильма взвился красный флаг, весь огромный зал задрожал от рукоплесканий.

Задумываясь над выдающимся успехом нашего «Броненосца «Потемкина», я задаю себе вопрос: в чем же сила этого фильма, который до сих пор продолжает волновать сердца людей и получает первые премии на международных кинофестивалях? Ответ на это может быть только один—конечно и прежде всего в его высокой ленинской идейности и жизненной правде, с огромной художественной силой выражающей непобедимость социалистической революции.

Не могу не вспомнить «Чапаева». Этот фильм вышел на экраны столицы 7 ноября 1934 года, в день семнадцатой годовщины Великой Октябрьской революции. Тогда уже стало ясно, что это, пожалуй, вторая победа советского кино после «Броненосца». Я был тогда председателем ВОКСа и смотрел этот фильм вместе с зарубежными деятелями культуры. «Чапаев» и на иностранцев производил впечатление не менее сильное, чем на нас. Правда нашей жизни с помощью таких произведений искусства становится понятной и близкой людям всех стран...

...Когда я сидел в бывшей «своей» камере на развалинах Шлиссельбургской крепости, меня обступили защитники Шлиссельбурга в годы Великой Отечественной войны и ученики десятых классов окрестных школ. Они слушали мои воспоминания о борьбе рабочего класса нашей Родины, а потом фронтовики сами начали рассказывать о защите

Бывшие узники Шлиссельбургской крепости у развалин карцера (октябрь 1959 года)

Ф. Н. Петров беседует с защитниками Шлиссельбурга в годы Отечественной войны и с десятиклассниками окрестных школ (октябрь 1959 года

крепости. Моряки, пехотинцы и артиллеристы, несмотря на страшную бомбардировку, не сдали остров врагу, и каждый раз в течение многих дней, когда огневой налет прекращался, они поднимали над крепостью красный флаг... И вот, сидя в «своей» камере, слушая рассказы героев—этих скромных тружеников, занятых сейчас строительством коммунизма,—я чувствовал, что героизм этих воинов есть продолжение героизма советских людей, прошедших через три революции, воспитанных ленинской партией. Так почему же в последнее время у нас в кино стали мало рассказывать о геронке рабочего класса, о преемственности революцион-

ных традиций, об этой великой эстафете, которая передается из поколения в поколение, от подпольщиков начала 90-х годов через тех, кто штурмовал Зимний, кто вместе с Чапаевым сражался на полях гражданской войны, кто закладывал фундамент социализма, кого подстерегали пули кулачья в годы коллективизации, кто сегодня работает на стройках коммунизма, кто поднимает целину?.. Да, у нас есть чудесная кинотрилогия о Максиме, но разве она исчерпала тему борьбы и труда русского пролетариата?

Многие старые большевики выступают в дни празднования девяностолетия со дня рождения В. И. Ленина перед молодежью, рассказывают о революционном прошлом, об истории нашей партии... Я вспоминаю тех, кто уже не сможет больше рассказать, за кого мы, живые, обязаны это сделать. И я думаю о возможностях кино.

Вот недавно исполнился сорок один год со дня жестокой расправы иностранных интервентов над двадцатью шестью бакинскими комиссарами. Десятилетиями наша партия воспитывала пролетариев в духе братской солидарности. Ничего не было тах противно пролетариату, как шовинизм и национализм.

Вспоминаю замечательную статью Серго Орджоникидзе «Светлой памяти 26 бакинских комиссаров», где он писал: «Как братская могила Степана, Алеши и других не знает ни армянина, ни грузина, ни татарина, ни еврея, так и бакинский пролетариат не знает никакой национальной розни.

...Пусть же могила Степана, Алеши, Вани Мешадибека будет укором и проклятием для тех, кто хоть на секунду изменит великому делу национального мира и солидарности трудящихся масс!»

Так разве идеи социалистического интернационализма, пронизывавшие всю жизнь и деятельность бакинских комиссаров, замечательного вожака коммунистов Баку, друга Владимира Ильича Степана Шаумяна, —разве не пора ярко отразить их в произведениях искусства? В свое время был поставлен немой фильм о славной жизни и героической смерти двадцати шести бакинских комиссаров. Но тема ленинского интернационализма достойна новых эпопей, и они сыграют большую роль в воспитании трудящихся, особенно молодежи.

В нашем искусстве был период, когда наблюдалось чрезмерное увлечение историческими личностями. И вот недавно «Мосфильм» снова отдал дань этой теме. Я не знаю, насколько остра была необходимость выпустить в прошлом году картину о Кольцове, но я твердо уверен, что давно пришло время создать фильм об основоположниках научного социализма Марксе и Энгельсе. Нам нужны новые фильмы и о Ленине. А где наши фильмы о Серго, Фрунзе—о рыцарях революции, этих скромных людях, верных учениках и соратниках Ленина?

Но, отдавая дань истории, обращаясь к недавнему прошлому, зрители, а особенно молодежь, интересуются прежде всего своими современниками. Конечно, легче всего показать на экране красавца «ТУ-114», но гораздо труднее и сложнее создать образы тех, кто множит в наши дни мощь и славу нашей страны. Однако, это главная задача советского киноискусства.

До недавнего времени нам показывали в кино и преподносили в книгах некоего «положительного» героя. Он был до невероятности правильным, всезнающим, все умеющим, а главное, все предвидящим и никогда не ошибающимся. Но он был скучен, этот слащавый герой, и в жизни не встречался.

Поэтому фильм «Дорогой мой человек» я отношу к несомненным удачам в поисках образа нашего современника. Авторы фильма вылепили его не из однообразного, серого, сладкого теста и хрестоматийных истин, не облепили его, как пузырек, рецептами на все случаи жизни. И хотя в фильме много спорного и нерешенного, все же хочется почаще видеть на экранах таких людей, как Владимир Устименко и Варя.

...Я понимаю, что список фильмов, которые мы хотели бы увидеть, может быть бесконечным. Но дело не только в темах, а в том, чтобы наше кино, рожденное в бурях Октября, имеющее такие революционные традиции, такой богатый опыт, такую благодарную аудиторию, испытанный метод социалистического реализма, окруженное поддержкой партии и народа, радовало нас подлинными шедеврами. Да, я повторяю, что мечтаю о шедеврах!

Это пожелание человека, жизнь которого почти 65 лет связана с борьбой рабочего класса и с партией коммунистов.

ЗДЕСЬ КАЖДЫЙ КАМЕНЬ ЛЕНИНА ЗНАЕТ

Этой строкой Маяковского начинается новый документальный фильм «Воспоминания о Ленине», созданный Центральной студией документальных фильмов к девяностолетию со дня рождения Владимира Ильича.

Тепло и поэтично повествуют авторы фильма—режиссер С. Гуров, журналист Ю. Каравкин и оператор О. Рейзман—о моментах жизни и деятельности В. И. Ленина, связанных с Москвой и Подмосковьем.

Исключительный интерес придают фильму воспоминания старейших большевиков Е. Д. Стасовой и Ф. Н. Петрова, машиниста Я. М. Кондратьева, крестьянки П. А. Кочетовой, очень просто, непосредственно и искренне рассказывающих о великом вожде.

С большим вкусом сняты прекрасные пейзажи Подмосковья. Цветные кадры фильма органично сочетаются с документами кинохроники, с картинами и гравюрами художников. Плавен и нетороплив монтаж фильма, и в то же время картина нигде не затянута.

Дважды звучит с экрана голос Владимира Ильича Ленина.

Мы публикуем кадры из фильма, снятые Оттилией Рейзман, и ее пояснительный текст.

25 мая 1919 года на параде участников Всевобуча на Красной площади Владимир Ильич Ленин сказал кинооператору Э. Тиссе: «Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать, товарищей, уходящих на фронт».

Немногие драгоценные кадры, запечатлевшие живого Ильича, которые нам сохранила история, хорошо известны. Они легли в основу кинодокументов о Ленине, показаны в хроникальных историко-революционных фильмах. И все же ленинская тема в искусстве неисчерпаема.

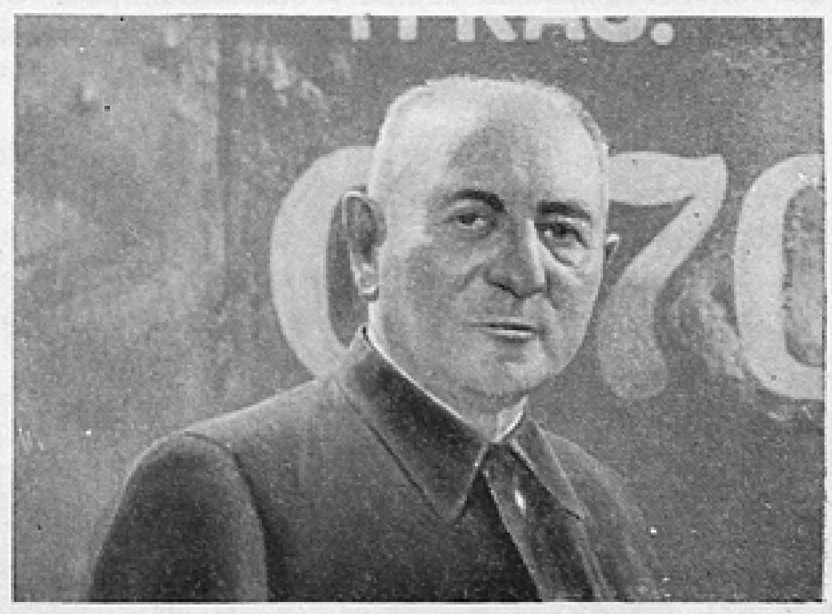
В нашем фильме мы хотели напомнить страницы ленинской жизни, связанные с Москвой и Подмосковьем.

В марте 1918 года Москва стала столицей Советского государства, и Владимир Ильич переехал сюда. Во многих фильмах показаны кремлевский кабинет Ленина и его простая, скромная квартира. Не раз запечатлевали на пленку и Горки Ленинские, в которых Владимир Ильич провел последний год своей жизни. Конечно, мы рассказываем об этом в нашей картине.

Вошли в наш фильм и все документальные кадры живого Ленина, многие исторические фотографии тех лет, картины и портреты, где изображен Владимир Ильич.

Засняли мы и все московские улицы, дома, предприятия, связанные с деятельностью В. И. Ленина. Но нам хотелось, чтобы в фильме прозвучало живое слово о Ленине. Ведь есть очень много людей, которые встречались с Лениным, работали с ним, выполняли его поручения. И не все из них еще сняты на пленку. Мы начали их поиски.

На станции Сортировочная мы нашли бывшего машиниста, а теперь пенсионера Якова Михайловича Кондратьева. Он показывал нам отремонтированный коммунистами на первом субботнике паровоз, который стоит теперь на вечной стоянке.



Побывали мы и у Елены Дмитриевны Стасовой, которая в 1917—1920 годах работала секретарем Центрального Комитета партии и часто встречалась с Владимиром Ильичем. Она вспоминала, какую титаническую работу вел в то время Ленин, как дорабатывался до бессонницы. На все просьбы Марии Ильиничны или Надежды Константиновны отдохнуть он отвечал— «некогда».

О том, как Владимир Ильич в самое тяжелое для страны время заботился о советской науке, рассказывает в нашем фильме член редколлегии Большой Советской Энциклопедии, старейший большевик Федор Николаевич Петров.

В редкие дни отдыха Владимир Ильич уезжал поохотиться. У него была карта Подмосковья, он отыскивал по ней отдаленные, глухие места. При этом настойчиво спрашивал о деревнях и всегда заезжал в них. Ленин очень дорожил встречами и откровенными разговорами с людьми, многие из которых его даже не узнавали.

Мы решили повторить с киноаппаратом путь подмосковных поездок Владимира Ильича. Снимали и те места, где он охотился, и деревни, куда он заезжал, и людей, с которыми он беседовал. Все они охотно делились своими воспоминаниями. От искреннего волнения забывали они о включенной кинокамере, говорили тепло и непосредственно.

Крестьянка села Моденово Прасковья Афанасьевна Кочетова охотно рассказывает пионерам, как ее односельчане пригласили Ленина к себе на собрание. Одну из таких бесед нам и удалось снять.

Прасковья Афанасьевна так передает слова Ленина: «Товарищи, ведь в настоящее время идет гражданская война. Надо потерпеть. Вот кончится война, начнут работать фабрики и заводы. На полях будут работать машины. В домах будет электричество. И тогда жизнь будет гораздо лучше».

Когда кончилось собрание и Ленин направился к машине, крестьяне вспомнили, что забыли попросить Владимира Ильича самого подписать протокол.

Выбрали двух человек и послали вдогонку. Те стали просить: «Владимир Ильич, подпишите нам протокол, что с нами были на собрании, проводили беседу». А Владимир Ильич улыбнулся и сказал:

«А разве это обязательно?» — «А как же, для нас это очень дорого». Тогда он взял протокол и, опершись на стенку, подписал: «Ульянов (Ленин)».

В последний раз Владимир Ильич приехал в Москву 19 октября 1923 года. В те дни на территории нынешнего Центрального парка культуры и отдыха была открыта первая сельскохозяйственная выставка. Ленин посетил ее.

От маленького трактора, движущегося по территории выставки, мы переходим на внушительные экспонаты ВДНХ, на панораму современной Москвы, на кадры, в которых запечатлены выдающиеся успехи Советского Союза.

И вслед за Никитой Сергеевичем Хрущевым мы повторяем:

«То, чем жил Ленин, что он планировал, о чем мечтал, сейчас наш народ, партия успешно претворяют в жизнь».

СОЗДАДИМ ВОЛНУЮЩИЕ ФИЛЬМЫ О НАШЕМ ВРЕМЕНИ!

Третий пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР

В течение четырех дней (16—19 февраля с. г.) свыше 700 деятелей кино, собравшихся на третий пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР из всех союзных республик, обсуждали основные проблемы дальнейшего развития советского киноискусства. В прениях по докладу председателя Оргкомитета И. Пырьева «О повышении идейно-художественного уровня фильмов на современную тему и задачах Союза работников кинематографии СССР» выступило более сорока ораторов.

Основное внимание участники пленума уделили творческим вопросам кинодраматургии. Шел также серьезный, взыскательный разговор о профессиональном мастерстве режиссеров, операторов, об упорядочении производственных процессов на киностудиях, о помощи киностудиям братских республик. В докладе и в ряде выступлений особенно большое место было отведено проблеме создания хороших кинокомедий на современные темы, много говорилось об актерском мастерстве, о роли и месте актера в создании фильма.

В выступлениях режиссеров Т. Левчука, Н. Кошеверовой, М. Ромма, С. Юткевича, Я. Сегеля, К. Воинова, Г. Чухрая, С. Герасимова, Г. Мелик-Авакяна, А. Зархи, Н. Лебедева, Ш. Айманова, Б. Кимягарова, Ю. Райзмана, драматургов Н. Кладо, М. Папавы, Е. Воробьева, В. Соловьева, Б. Метальникова, И. Ольшанского, Б. Чирскова, Ю. Ванага, Г. Мдивани, актеров Б. Андреева, С. Столярова, критиков и редакторов Р. Юренева, И. Вайсфельда, Ю. Ханютина, В. Фролова, К. Парамоновой, Б. Буряка, И. Кокоревой, Н. Зоркой, С. Фрейлиха, И. Маневича, композиторов Н. Крюкова, О. Тактакишвили, руководящих работников министерств культуры и киностудий Ш. Усубалиева (Фрунзе), М. Мухамедова (Ташкент), В. Шевелева (Кишинев), В. Сурина («Мосфильм»), М. Мешкаускене (Вильнюс), И. Чабаненко (Киев), Н. Данилова (зам. министра культуры СССР), полковника Е. Востокова, В. Успенского (директор НИКФИ) было подвергнуто анализу состояние нашей художественной кинематографии, обсуждались пути решения ее главной задачи—создания значительных кинопроизведений на темы современности, фильмов о наших днях, о наших замечательных людях—строителях коммунизма.

На пленуме были подробно обсуждены фильмы, выпущенные за последнее время («Катя-Катюша», «Это было весной», «Неотправленное письмо», «Все начинается с дороги», «День последний—день первый», «Неоплаченный долг», «Колыбельная» и другие), а также ряд новых сценариев.

Пленум прошел в обстановке высокой активности участников, на нем царила подлинно творческая, деловая атмосфера.

В единогласно принятой резолюции подчеркивается, что главнейшей задачей работников советского киноискусства является создание идейно-значительных и совершенных по своей художественной форме произведений о нашем великом времени—эпохе развернутого строительства коммунизма.

За последнее время,—говорится в резолюции,—советское киноискусство достигло новых творческих успехов. Деятелями советского кино создан ряд кинопроизведений, завоевавших признание советских и зарубежных зрителей. В то же время в фильмах, выпущенных на экраны за последние годы, еще не нашли яркого воплощения многие поистине замечательные явления нашей действительности, еще далеко не раскрыто художественными средствами то новое, что стало определяющим для современного этапа развития нашей страны.

Работники советского кино находятся в большом долгу перед зрителем; их творчество резко отстает от стремительно движущейся вперед жизни нашего народа...

Пленум принял решение:

Перестроить работу Союза таким образом, чтобы главным ее содержанием была помощь работникам кино в их идейном и творческом росте, в их практической деятельности, направленной на создание кинопроизведений, отражающих важнейшие темы современности.

Поставить в центре внимания всех секций Союза конкретные новые работы кинодраматургов, режиссеров, актеров, операторов, художников, композиторов и других творческих работников кино...

Одной из важнейших задач Оргкомитета Союза является организация творческой помощи коллективам республиканских киностудий, где создается в настоящее время большая часть художественных фильмов, выходящих на экраны страны...

Придавая решающее значение развитию кинодраматургии как первоосновы киноискусства пленум признал необходимым:

«оказывать всемерное содействие киностудиям в разработке текущих и перспективных тематических планов с тем, чтобы в них широкое отражение находили кинопроизведения на важнейшие темы современности;

организовать в секциях Оргкомитета, оргбюро и отделениях Союза регулярные обсуждения сценариев на темы современности;

поручить секции кинодраматургов обеспечить постоянную творческую консультацию для литераторов, участвующих в создании киносценариев, но не имеющих необходимого опыта работы в области кинодраматургии;

значительно расширить публикацию сценариев на современные темы и сделать их предметом общественного обсуждения. В связи с этим обратиться к редколлегиям литературных журналов с просьбой предоставить на страницах журналов место для публикации произведений кинодраматургии; поставить вопрос о выпуске сборников новых киносценариев в качестве приложения к журналу «Искусство кино»;

восстановить оправдавшие себя на кинопроизводстве сценарные мастерские под руководством опытных мастеров кинодраматургии;

ускорить организацию Высших сценарных курсов при Оргкомитете Союза работников кинематографии СССР и Министерстве культуры СССР.

Пленум констатировал, что в Союзе и на кинопроизводстве наблюдается недооценка самостоятельного значения киноактера, как художника-мастера, играющего важную роль в воплощении авторского замысла на экране. В связи с этим признано целесообразным создать в Союзе секцию киноактеров, которая должна оказать активное содействие в перестройке существующей системы работы актеров на киностудиях.

В резолюции отмечено, что серьезным недостатком является отсутствие в творческих планах киностудий веселых и содержательных комедий на темы современности, а также фильмов для детей и юношества. Президиуму Оргкомитета поручено разработать и внести на рассмотрение Министерства культуры СССР предложения о создании на киностудиях наиболее благоприятных условий для постановки таких фильмов.

В последующих разделах резолюции содержатся конкретные предложения по улучшению системы планирования, финансирования и организации кинопроизводства.

Пленум призвал всех деятелей киноискусства с честью выполнить принятые ими творческие обязательства—возможно скорее дать советским зрителям много разнообразных, правдивых и ярких кинокартин о славных делах и людях нашей социалистической Родины, о грандиозных преобразованиях, происходящих в жизни нашего общества.

●

Пленум утвердил заместителями председателя Оргкомитета СРК СССР С. Герасимова, М. Ромма, Е. Габриловича. В состав президиума дополнительно введены А. Иванов (Ленинград), Ш. Айманов (Казахстан), Ф. Эрмлер (Ленинград), Ю. Райзман и Г. Чухрай (Москва). В состав Оргкомитета дополнительно введены режиссеры Ю. Егоров, Г. Козинцев, Л. Кулиджанов, кинодраматурги Б. Метальников, В. Ежов, А. Каплер, Т. Сытина, актеры Б. Андреев, В. Санаев, Л. Сухаревская, художник М. Богданов.

Н. Михайлов

Современность—на экран!

В многочисленных письмах трудящихся, на зрительских конференциях и других дискуссиях, в газетных и журнальных статьях идет оживленный разговор о том, каковы новые советские фильмы, в чем их сильные и слабые стороны, почему некоторые киностудии отстают от требований нашей кипучей жизни. Чувствуется глубокая заинтересованность советских людей в успешном развитии социалистического киноискусства.

У некоторых возникает вопрос: правильно ли был выбран путь—от малокартинья к многокартинью?

Да, выбор был сделан правильно. Коммунистическая партия решительно поддержала творческую интеллигенцию, создавая наиболее благоприятные условия для дальнейшего расширения деятельности советских киностудий и качественного развития киноискусства.

Кино—сильное идеологическое оружие. Увеличение производства советских фильмов дало в руки партии новые возможности для усиления воспитательной работы, пропаганды идей коммунизма, распространения лучших примеров, образцов практики коммунистического строительства.

Возрастающий с каждым годом интерес к жизни советских людей, к правдивому социалистическому искусству усиливает спрос на советские фильмы за рубежом. С другой стороны, на советских киноэкранах показывается много фильмов разных стран. Мы оказались бы в весьма трудном положении, если бы имели на своем вооружении, как это было когда-то, восемь-десять советских художественных кинокартин в год.

Иные говорят: не стоит ли сократить число выпускаемых картин? На это идти не стоит, так же, как не стоит допускать и необдуманной гонки за количеством картин в ущерб их качеству.

Самое важное, что нужно сейчас,—это высокий идейно-художественный уровень фильмов. Образно говоря, мы хотим увеличить добычу алмазов киноискусства. Каким путем этого достичь? Не путем сужения фронта работ. Надо организовать дело так, чтобы зрелые, опытные кадры шли рука об руку с растущей молодежью, которая так активно работает сейчас в кинематографии и заявляет о себе обнадеживающими результатами своего труда.

Должна быть повышена взыскательность к творчеству художников кино. На недавнем заседании Художественного совета по кино при Министерстве культуры СССР, на пленуме Оргкомитета Союза кинематографистов выступавшие совершенно правильно обрушивали свой гнев против плохих, малохудожественных, а порой и безыдейных произведений. Надо объявить решительную войну ремесленничеству, делать все, чтобы на пути к появлению таких фильмов были выставлены надежные заслоны. Надо задуматься над тем, какое огромное количество времени поглощает без должной пользы просмотр зрителями слабых кинопроизведений.

●

Что должно находиться в центре самого пристального внимания художника советского кино? Что является сейчас для советской художественной кинематографии наиболее существенным, определяющим?

Ответ вполне очевиден—проблема отображения современности.

Является ли это специфической проблемой только для искусства кино? Нет, это общий вопрос развития социалистического искус-

ства в наше время. Именно этим можно объяснить то, что Союз советских композиторов недавно обсуждал интересный доклад Д. Б. Кабалевского «Музыка и современность»; правление Союза советских писателей обсуждает вопросы, касающиеся тем современности в художественной литературе—прозе, поэзии, драматургии; под знаком показа современности готовятся очередные художественные выставки живописи, скульптуры, графики.

Проблема современности в искусстве—сложная проблема; ее не следует упрощать. Когда мы говорим о художественном освоении современности, то хотим, чтобы в ярких, убедительных образах была показана историческая закономерность победы нового, раскрыта вся сложность перехода к высшему, коммунистическому обществу.

Будет ошибкой представлять легкой задачу достижения желаемых художественных результатов. Успех в работе над темами современности вполне возможен, если проявить последовательность, твердость воли, терпение, взыскательность и настойчивость.

Отдельные товарищи, всячески приветствуя разработку современной темы, в то же время говорят:

— Позвольте, а как же быть с экранизацией классики?

Полемизируя с режиссером тов. Донским по этому поводу на Художественном совете, оператор тов. Монахов резонно заметил, что в наших условиях классика не нуждается в адвокатах. Не следует нам отвлекать внимание от ясной и насущной проблемы современности в искусстве; не стоит притуплять какими-либо отговорками остроту постановки важного вопроса.

За тему современности надо воевать по всему фронту, всеми армиями, всеми видами оружия, всеми художественными средствами, каких множество в могучем арсенале социалистического реализма. Разработка тем современности должна быть постоянно в повестке дня различных творческих собраний, пленумов, конференций. Современность и показ новых черт советского человека; многообразие сторон современности и отражение этого многообразия в искусстве кино; поиски новых художественных форм для воплощения тем современности; органическое слияние этих форм с сущностью, содержанием произведения—эти и другие проблемы должны пристально изучаться и разрабатываться на конкретном материале произведений.

Во имя овладения темой современности нужно перестраивать работу на студиях и не только в организационном, но и в творческом смысле. Киностудия—это нечто клокочущее, студия—это горячие товарищеские споры, вечные поиски, желание открыть что-то, проявить новаторство, отыскать новые художественные образы. Трудно представить как творческий организм такую студию, которая думает лишь только о том, как «вытащить» картину, чтобы успеть включить в сводку очередную «товарную единицу».

Одно из первостепенных условий для достижения успеха—несомненно, пытливое изучение художником жизни во всем ее многообразии, сложности и глубине.

Хорошо ли мы знаем жизнь?

Позволительно сказать, что мы сплошь и рядом недостаточно хорошо знаем жизнь, хотя иногда нам кажется, что мы ее знаем.

Связь с жизнью—выражение всей сути творчества художника. Связь с жизнью—это значит слиться с народом, жить его интересами, надеждами, его идеями. Связь с жизнью не может быть искусственной, придуманной.

Говорят о так называемых «творческих командировках». Очевидно, они в какой-то степени содействуют познанию жизни, успеху творчества. Но, конечно, нельзя впадать и в преувеличенную оценку значения творческих командировок. Связь с жизнью есть нечто большее, чем поездка на завод. По-моему, нельзя выдавать за доблесть то, что художник отправился в колхоз, на завод. Ну, скажем, поехал, а что, собственно говоря, в этом особенного? Ведь для многих и многих такие поездки—естественный процесс. Таким же естественным процессом, а не каким-то особым событием должно быть появление и творческого работника на заводе или в районе.

Непременное условие, необходимое для того, чтобы наиболее успешно решать проблему современности в искусстве—марксистская теоретическая подготовка самого художника. Скажут — прописная истина. Да, это так, но напомнить о ней не вредно. Повторение—мать учения. Полезно припомнить известные слова Ф. Энгельса, что и воспитателя надо воспитывать. Полезно вспомнить, что нам завещал В. И. Ленин: для того чтобы стать коммунистом, надо овладеть всей суммой знаний, накопленных человечеством.

Мы говорим об искусстве кино как искусстве синтетическом. И, действительно, надо отдать

себе трезвый отчет в том, как много требуется от сценариста, режиссера, актера, оператора для того, чтобы создать подлинно художественное произведение. В этом смысле невозможно переоценить значение марксистской эстетики для творчества. Мы должны выступать против проявлений делячества в искусстве, против доморощенного, ненаучного подхода к оценке явлений искусства.

Мы должны выступать и против затишья на теоретическом фронте искусства, смело идти навстречу дискуссиям, острым, интересным, содержательным спорам в Союзе, на студиях, в министерстве, на Художественном совете, в наших журналах, газетах. Нельзя считать нормальным то, что представители научной мысли на многих наших дискуссиях пока еще не дают о себе знать. Жаль, конечно, что и на таком очень интересном, глубокосодержательном, на наш взгляд, собрании, как Художественный совет по кино Министерства культуры СССР, не выступали представители научной мысли. А мы были бы благодарны искусствоведам, кинокритикам, если бы услышали от них полезные советы и обобщения.

Разработка тем современности—наша большая цель, к которой мы стремимся, к которой хотим нестись на всех парусах. А марксистская эстетика—это тот компас, который должен нам помочь идти правильным курсом.

Само собой разумеется, что для дальнейшего подъема киноискусства нужно непрерывное выявление новых больших талантов, заботливое их воспитание. Да и выявленные таланты—это неоспоримо—не должны застыть в своем развитии: хорошему и прекрасному в искусстве нет предела. Нет предела проявлению гения человека в науке, литературе, искусстве.

Известно замечательное определение А. М. Горького, что литература—это человековедение.

Новое, социалистическое бытие порождает и новое, социалистическое сознание. В ходе строительства коммунизма зарождаются и с каждым годом все более и более ощутимыми будут черты нового, коммунистического человека. Советское киноискусство должно раскрывать эти процессы формирования личности нового человека, показывать героя 60-х годов XX столетия во всем величии его исторической миссии.

Есть ли в наших фильмах правдивые, волнующие образы героев наших дней? Думаю, что на этот вопрос нужно дать положительный ответ. Назовем образ Андрея Соколова в фильме «Судьба человека», монтажника Пасечника в фильме «Высота», Кайтанова в «Добровольцах», Алеши Скворцова в «Балладе о солдате», Нади Берестовой в «Неподдающихся». Черты нашего современника мы находим и в других фильмах. Героев таких картин отличает настоящий советский патриотизм, глубокое сознание своего общественного долга, понимание новых, социалистических принципов, мужество и упорство в борьбе за победу коммунизма.

В печати, на многочисленных творческих дискуссиях обстоятельно говорили о фильме «Баллада о солдате». Герой этой картины выполняет свой гражданский долг потому, что так от него требуют его сердце, его разум и его социалистическая мораль. Иначе он поступить не мог.

Имеются разные точки зрения на картину «Неподдающиеся»—и в этом, конечно, нет ничего предосудительного.

Нисколько не обязательно, чтобы об одном фильме публиковались одинаковые рецензии; художественное произведение может и должно рассматриваться с различных сторон, и в столкновении мнений, в товарищеской дискуссии скорее могут быть найдены правильные оценки.

В картине «Неподдающиеся» есть то, что идет от благородной черты,—человек думает не только о себе, своей судьбе, но и о судьбе своих товарищей; проникнут доброй душевной заботой о том, чтобы товарищи по работе были людьми интересными, содержательными, по-настоящему социалистическими. Надя Берестова верит в людей, убеждена в том, что можно найти ключ к сердцу заблуждающегося человека, помочь ему встать на верную жизненную дорогу. В этом—ее сила.

Недавно на студии имени А. П. Довженко закончен фильм «Это было весной». Не все в нем может нас удовлетворить с художественной стороны. Но нельзя пройти мимо того, что содержание картины, навеянное самой жизнью, глубоко гуманистично. Школьница спасает ребенка из горящего дома и получает при этом тяжелые ожоги. Сверстники готовы на все, чтобы спасти ее от смерти. Сколько чистоты, целомудрия, благородства в поступках этой молодежи, как богаты и красивы они духовно! Герои этой картины воспитывались на подвигах героев Великой Отечественной войны, на примерах, связанных

с образами Зои Космодемьянской, молодогвардейцев и других представителей молодежи того времени.

Разные эпохи, разная социальная среда порождают и разные портреты, как иногда говорят, простых людей.

Обратимся к героям итальянских фильмов, к фильмам неореализма. Припомним одну из картин, близкую к этому художественному направлению,—«Закон есть закон». Нет слов, в картине сильно дает себя знать талант ее авторов. Но каков простой человек в этой картине? Каким он изображен? Он показан с любовью—симпатии художника на стороне простого человека. Но вот в чем дело—показанные там люди даже и не ставят себе задачу бороться за лучшую жизнь. Это люди обездоленные, раздавленные сапогом капитализма, исковерканные и изломанные.

Мы видим, как тягостен для человека эксплуататорский строй. Мы видим, как художник пытается объяснить мир. А с точки зрения марксизма искусство, равно как и философия, призвано не только объяснять мир, но и помогать переделывать его.

Сила настоящего советского художника в том, что он изображает простого человека, рядового труженика не как существо неприметное, а как хозяина своей жизни, перестраивающего мир, глубоко уверенного в правоте идей коммунизма.

Один наш хороший, искренний друг из Венгрии сказал, что некоторым писателям сейчас трудно выявить, в чем теперь, в наше время, проявляется дух рыцарства, понятие героического. Думаем, что дух этот проявляется прежде всего в прекрасных будничных делах нашего современника, в красоте и общественной ценности его подвига.

В печати было много публикаций, показывающих всю глубину и богатство содержания работы декабрьского Пленума ЦК КПСС. И коль скоро речь идет об искусстве как человековедении, то хотелось отметить ту сторону Пленума, которая связана с замечательным показом духовного роста советских людей, рождением новых героев, проявивших замечательные свойства передового мировоззрения, большую творческую одаренность и ставших в первые ряды строителей коммунизма.

С трибуны Пленума выступил Ярослав Чиж из Львовской области. Казалось, работал человек и всем был обеспечен. Зачем, спрашивается, потянуло его на новые места? Кто заставлял его стать свинарем? Чувство долга, забота об общем благе. «Как же я, —говорил Я. Чиж,— мог стоять сбоку, если партия призывает народ к подъему сельского хозяйства?»

И вот Чиж оказался на ферме. И здесь вступило в действие его желание не только работать, но и получить бо́льшие результаты. Отсюда—учеба и упорные поиски нового, поиски нового и учеба; риск и ломка традиций. Отсюда—овладение мастерством нового дела. Знания принесли Чижу и уверенность в своих силах. Теперь тов. Чиж хочет быть животноводом-механизатором.

Если художник поймет такой благодатный материал, поймет внутренний мир передового советского человека, отражение в его сознании новых жизненных процессов, он может создать настоящий сценарий, фильм о человеке наших дней.

Примитивизм в искусстве вызывает законный протест зрителя.

Плохо, когда художник не утруждает себя поисками большого образа и скользит по поверхности явлений, не думая об углубленном раскрытии характера героев.

Буквально бедствием в киноискусстве стало шаблонное построение произведений.

— Ну, как в наши дни,—рассуждают некоторые,—быть произведению без секретаря парторганизации?

И появляется еще один безликий секретарь партийного комитета, хотя практически невозможно найти даже двух абсолютно одинаковых по своему характеру, методам работы руководителей партийного коллектива.

А разве не должно показывать в фильмах новаторов промышленности и сельского хозяйства? И вот появляется в произведении новатор, но, к сожалению, такой, которого мы уже встречали в других фильмах, и не один раз.

Так появляются «номенклатурные» герои, а не настоящие художественные образы.

Так работать нельзя. Напомним читателю о романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина», напомним только с одной точки зрения—с точки зрения богатства художественных образов. Читавший это произведение много лет назад и теперь помнит, что на какой-то странице появляется, буквально в двух строчках, образ старушки или образ инвалида—бывшего солдата. Так тщательно выписывал великий писатель художественные образы, что даже персонаж, появляющийся в большом романе лишь однажды, запоминается как художественный образ.

Необходимость настойчиво искать богатство образов в искусстве кино отнюдь не отпала. Без художественного образа нет искусства.

Обратим внимание на оперу С. Прокофьева «Война и мир», которая недавно поставлена в Большом театре. В произведении представлена широкая социальная среда. Сколько в нем глубоких музыкальных характеристик! Следуя великому произведению Л. Толстого, композитор добился действительно яркой, выразительной музыкальной обрисовки своих героев.

Трудно высказать, каким богатством жизни, каким многообразием материала располагает советский художник вообще, художник, работающий в искусстве кино, в частности. Недавно Р. Кармен закончил фильм «День нашей жизни». Вместе со сценаристом Г. Шерговой он внес в картину столько свежего материала, нашел так много сильного и яркого для отображения нового, характерного для наших дней, что невольно возникает мысль—почему порой так слабо сверкание этого замечательного нового врывается в художественные фильмы?

Нам нужно стремиться к тому, чтобы языком искусства наиболее убедительно выражать то, что есть яркого в стремлениях, поступках и в характере народа.

Вера в свои силы, революционная целеустремленность, убежденность в правоте своего дела—эти качества в высшей степени присущи советскому народу; они—неотъемлемые черты характера советского человека.

Художественное творчество нашего народа пронизано оптимизмом. Пафос жизнеутверждения—вот то принципиальное, что характерно для советского искусства.

Среди лучших советских художественных полотен есть сильная картина Б. Иогансона «Допрос коммунистов». Мы не видим на ней врага в лицо. Он сидит спиной к нам, видны его бычья шея, красный от прилива крови затылок, выпирающий из голубоватого мундира.

Коммунист стоит так, что мы видим всю его фигуру—в кожаной куртке, сапогах. Видим лицо—его спокойный взгляд, уверенный, полный достоинства.

— Жалкие, ничтожные вы люди,—говорит коммунист своим врагам.—Вы меня физически убьете. Но нельзя убить вечную силу новой жизни, так же как нельзя остановить восход новой зари. И в этом—ваше ничтожество и бессилие.

Обратимся к другому примеру. Я говорю о пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия». Все сходятся на том, что это замечательное, полное, казалось бы, трагизма произведение является страстным утверждением новой жизни, новых, коммунистических идей.

Спрашивается после этого, законно ли ставить вопрос, насколько возможны элементы трагедийного в советском киноискусстве? В такой постановке вопроса нет предмета для дискуссий.

Зритель проявляет недовольство тем, что появились фильмы, где жизнь представлена в нарочито нагнетаемой атмосфере печали, пессимизма.

Живут, например, на свете два человека со своими радостями, которых мало, и печалями, которых очень много, а рядом—другая жизнь, другие люди, которые якобы безразличны к их судьбе,—такова основа в одном фильме.

Смотрим другой фильм. Отгремели залпы войны. Но для кого-то первый день мира стал днем смерти—снова пришло черное горе. Да, такие факты были. Но было и другое. День Победы пришел 9 мая 1945 года. В ту ночь в Москве трудно было найти людей, которые спали. Ликовала залитая народом Красная площадь. Были полны радости улицы. Среди этих людей нельзя было найти таких, кто не потерял бы в годы войны родных или близких. Потому и шла рядом с радостью боль утраты. Но социалистическое общество одержало величайшую победу. Выиграна война, и это предопределило дальнейшую судьбу советского народа, дальнейшее развитие всего человечества.

В этом—главное, самое характерное, что должен был иметь в виду художник, взявший на себя труд запечатлеть жизнь советских людей на рубеже нового этапа мирного строительства.

Одна из характерных черт советского общества—его истинная революционность. Годы после XX, XXI съездов партии были годами нового торжества ленинских идей. С большой смелостью партия ломала и ломает все косное, отсталое, что мешает нам двигаться вперед. Дальнейшее развитие принципов советского демократизма вызвало новый подъем народных сил.

Когда партия со всей прямотой и решительностью вскрыла недостатки в сельском хозяйстве и наметила программу большого его подъема, некоторым казалось, что выполнить

такую программу будет весьма и весьма трудно. А что оказалось в жизни, на практике? Эта большая программа оказалась перевыполненной.

Грандиозные перемены в деревне—это великое завоевание партии. Почему же мы, работники искусств, не умеем показать это? Почему кинорежиссеры, сценаристы не улавливают этих замечательных перемен, не отражают их в полную силу в произведениях искусства?

Чем быстрей и смелей мы вторгнемся в этот богатейший жизненный материал, тем больше будет у нас возможностей для действительно художественного освоения его.

Для наблюдения нового, для художественного освоения этого нового у нас есть немало реальных возможностей. Некоторым эта мысль покажется банальной, и она действительно не блещет новизной. Но тем не менее пристальное рассмотрение жизни изнутри, а не сбоку, такое, при котором художник сливается с жизнью коллектива, способно возбудить творческую фантазию художника и дать ему в руки необходимый строительный материал—конечно, при наличии таланта, умения видеть, наблюдать.

Принципы социалистического общежития таковы, что все большее значение приобретает у нас сила общественного воздействия, влияние коллектива на избавление людей от пороков, унаследованных от капиталистического прошлого. Критика и самокритика для нас есть особый, присущий только новому обществу метод, помогающий выработке у человека высокого социалистического сознания. Наша жизнь рождает ежедневно много удивительных примеров того, как человек, сбившийся с правильного пути, под благотворным влиянием общественной среды преображается, снова включается в ряды строителей новой жизни.

В Ленинграде работница Мария Р. умышленно подожгла контору цеха крупного строительства, в котором она работала. Имелись все основания для возбуждения против нее уголовного преследования. Однако, внимательно разобравшись в причинах поступка Марии Р., органы Госбезопасности пришли к убеждению, что имеют дело не с преступницей, а с человеком, который попал в тяжелое положение и, потеряв чувство самообладания, совершил уголовно наказуемое деяние. Марию Р. не только не арестовали, но и помогли ей снова встать на правильный путь.

Вот письмо, которое она написала в Управление КГБ по Ленинградской области:

«Спасибо, что вы чутко относитесь к простым рабочим, и это помогает понимать, что мы не одни и что можно посоветоваться с такими, я не знаю, как выразить, но простыми людьми, которые заменяют родных. У меня в душе так много, что я не могу описать. Вы нашли, что я не пропащий человек, поддержали меня, и я сделаю все, дорогие люди; я еще не чувствую себя достойной всех хороших людей, не искупила свою вину, но буду стараться, чтобы я была тоже достойна их».

Этот факт говорит о многом.

Нужно глубокое проникновение в материал, который художник избирает для повествования; нужна большая творческая смелость. В передовом искусстве нельзя избегать тем современности, нельзя от них уходить. Разработка проблем современности по главнейшим направлениям, составляющим суть нашей жизни,—вот столбовая дорога советского киноискусства.

Естественно, что нельзя сколько-нибудь серьезно говорить об этом, не затрагивая задачи повышения идейности, художественности, мастерства.

Снова надо сказать о необходимости высокой требовательности, взыскательности. Нельзя священным знаменем искусства прикрывать беспомощность, всякого рода выкрутасы, несерьезное отношение к творчеству.

Перед нами фильм киностудии Армении «Трезвое вино». Его идея в том, что женщина-специалист решила создать новый сорт вина—трезвое вино. Между прочим, одна рядовая работница после просмотра этой картины разумно заметила: «А зачем надо изобретать трезвое вино—проще пить нарзан».

И в самом деле, если бы мы хуже знали авторов фильма, то решили бы, что имеем дело с явными халтурщиками. Нельзя ведь высасывать тему из пальца.

К стыду нашему, за постановку картины «Трезвое вино» на студии даже была выдана премия. Это явное потакание ремесленничеству, серости, антихудожественности.

Говоря о проблеме повышения художественности, надо со всей решительностью подчеркнуть мысль об ответственности художественных советов студий за оценки сценариев, фильмов. Почему, например, на художественном совете «Мосфильма» превознесена не принятая зрителем картина «Снежная сказка»? Вместо того чтобы объективно разобраться

в существе произведения, члены совета стали расхваливать картину, а некоторые объявили ее даже шедевром и чуть ли не новым словом в искусстве. Не стоит доказывать, что такие по сути дела бездоказательные оценки могут неправильно ориентировать коллектив.

Несколько слов о подборе режиссеров. Режиссер тов. Сыров взялся на Ялтинской студии снять картину по рассказу А. П. Чехова «Дом с мезонином». Но он как художник был совершенно не подготовлен к этому. Если бы мы пригласили десять признанных, испытанных бойцов художественного фронта и предложили им экранизировать этот рассказ, то думается, что девять из десяти заявили бы: я не берусь этого сделать.

«Дом с мезонином»—одно из лучших произведений нашего любимого писателя. Оно полно трепетного дыхания; оно словно соткано из тончайших кружев, малейшее неосторожное прикосновение к которым может разрушить всю ткань произведения. И вот на Ялтинской студии храбро взялись за экранизацию произведения. А каков итог? Съемки фильма пришлось приостановить. Как же можно так беззастенчиво расправляться с произведениями нашей классической литературы? Как можно так безответственно относиться к художественному труду, адресуемому народу?

За это надо критиковать не только тов. Сырова, но и тех, кто так легко и беззаботно подошел к подбору режиссера для экранизации произведения А. П. Чехова.

В стране происходит невиданный рост культуры. Как следствие этого повышаются требования к искусству вообще и к искусству кино в частности. Всякое проявление антихудожественности раздражает зрителя.

Сплошь и рядом мы видим на экранах одни и те же ситуации. Появились режиссеры и актеры, которые не утруждают себя открытием новых путей, а бредут протоптанной тропой, цепляясь за испытанные схемы и штампы.

Мы попросили группу специалистов проанализировать некоторые фильмы, чтобы дать совершенно объективную картину. Вот что дал анализ 58 фильмов.

Фильмов, где использована ситуация: молодой человек или девушка скрывают от родителей, что они не учатся в вузе, а работают на заводе,—пять из восьми картин подобной тематики. Зритель справедливо замечает: «Мы это уже видели, а вы нам показываете одно и то же».

Фильмов, где повторяется ситуация: молодой человек совершает неблаговидный поступок или незаслуженно обвиняется в преступлении; недоразумение выясняется, герой избирает правильный путь,—восемь.

Фильмов с повторяющейся ситуацией: столкновение молодых людей с горе-руководителями; борьба новаторов с консерваторами—девять.

Немало фильмов с такими примелькавшимися персонажами: чудаковатый ученый; рассеянная женщина—научный работник; прозорливый следователь; белогвардейский офицер-кутила.

Немало картин, в которых обеднены изобразительные средства, применяются одни и те же приемы. Так, фильмов, в которых авторы так или иначе обращаются к изображению такого явления, как дождь, для сгущения атмосферы личных переживаний и т. п.—девять. В таких фильмах дождь льет по стеклу или катит с крыш или хлещет по героям и т. д.

Фильмов, где обыгрываются лестницы, снятые во всевозможных ракурсах,—до десяти.

Когда обо всем этом было объявлено на заседании Художественного совета Министерства культуры СССР, из многих мест в зале раздавались возгласы: «Правильно. Таких схем и штампов даже больше, чем названо».

●

По неполным данным за 1958 год ежегодная продукция мировой художественной кинематографии составляет более 2800 фильмов. Из этого числа на долю стран социалистического лагеря приходится 336 фильмов. В странах, сбросивших с себя иго колониализма, было выпущено около 1000 фильмов. Надо учитывать, что фильмы этих стран далеко не все прогрессивного направления, но известная часть из них отвечает интересам народных масс.

И в капиталистических странах в том же 1958 году было создано какое-то число картин, отражающих прогрессивные устремления их авторов; они тоже могут быть приняты нами на вооружение. Таким образом, буржуазному киноискусству противопоставляется немалое число таких кинопроизведений, в которых с большей или меньшей художественной силой звучит голос, призывающий к переустройству жизни общества на новых началах, к борьбе за мир и дружбу между народами.

Рост социалистического киноискусства является одной из больших идеологических побед в общем процессе развития мировой культуры. К сожалению, кинофильмы стран социализма занимают на мировом экране пока еще небольшое место. Прогрессивное киноискусство обладает богатейшими резервами; оно должно еще больше помогать борьбе миллионов во всех странах за мир и дружбу между народами.

●

Размеры статьи не позволяют привести многих высказываний советских зрителей по поводу новых фильмов. Мы обратились через газеты и журналы к зрителям с просьбой поделиться своими мнениями о картинах. Оценки эти очень интересны, глубоки, проникнуты глубоким уважением к киноискусству.

В письмах нет двух мнений по поводу фильма «Судьба человека».

«Самое сильное впечатление произвел на меня фильм Сергея Бондарчука «Судьба человека», — пишет Нелли Сараппу из Таллина.— Во весь свой могучий рост встал простой советский человек в образе обыкновенного солдата Андрея Соколова».

Военнослужащий И. Косиков из Севастополя пишет:

«Если фильм «Чапаев» был нашей гордостью в предвоенные годы, то фильм «Судьба человека»—это наша вторая гордость. Это алмаз нашей кинематографии».

В письмах дается высокая оценка картине «Баллада о солдате». Хорошо отзываются зрители о картине «Неподдающиеся».

Во многих письмах о качестве картин, заслуживающих положительной оценки, мы встречаем также фильмы «В степной тиши», «Отчий дом», «Солнце светит всем», «Хмурое утро», «Чрезвычайное происшествие», «Жестокость», «В твоих руках жизнь» и другие.

Единодушным оказалось мнение о такой картине, как «Не имей сто рублей...». Ни в одном из писем эта картина не названа в числе удач советского кино.

«Неужели в Москве думают, что кому-то нужен фильм «Не имей сто рублей...»? Он, этот фильм, воспитывает или развлекает? Ни то ни другое! Это напрасная трата денег государства; зритель зря тратит деньги вместо того, чтобы купить хорошую книгу или еще что-либо полезное; зритель теряет два часа времени, которые мог бы использовать для себя и для общества». В этом письме А. Булавиной, студентки Воронежского мединститута, выражено мнение многих зрителей, осудивших одну из последних работ «Ленфильма».

В потоке писем нет ни одного, где бы не прозвучал призыв: «Современность— на экран!». Эти высказывания—убедительные свидетельства того, как вырос наш зритель, как высоки его художественные требования.

Зрелости суждений девятнадцатилетней работницы воронежского завода Нины Коноваловой мог бы позавидовать кинорежиссер или кинокритик. Позволю себе процитировать и ее письмо.

«Уже надоели комедии с подчеркнуто отрицательным типом, который вводится в фильм для конфликтов с положительными, добрыми, но не очень умными героями,—комедии без мысли, без остроумия и без смеха. Давно хочется видеть в комедии обычных людей, не без недостатков, но умных, добрых, веселых, и чтобы смех в комедии был добрый и мысли большие. А что такой смех может сделать не меньше, чем сатира и сарказм, доказывает успех комедии «Неподдающиеся». Этот фильм, свежий и остроумный, сделан с большой любовью к людям и к жизни...

Каким бы хотелось видеть современного героя? Он еще часто изображается односторонне и подчас бедно. Рядом с ним слишком много маленьких людей, мелочей и пустячных конфликтов, которые часто заслоняют главное. Могут возразить: таких людей и конфликтов много в жизни. Да, такие есть. Но ведь задача искусства—учить, помогать совершенствовать таких людей, а не подделываться под них. Нам нужно видеть в фильмах больше прекрасного, сильного, ибо этого сейчас больше в нашей советской жизни. Герои таких фильмов должны иметь черты человека будущего, чтобы они вызвали желание подражать и учиться у них...

Дорогие работники кино!

В кинотеатр мы идем не только отдыхать, но и учиться. Так учите нас жить по-коммунистически, воспитывайте мышление, вкусы, культуру, нужные людям великого нашего будущего».

Вот какая большая и благородная миссия у работников советского киноискусства. Вот с каким глубоким уважением и любовью обращается к работникам киноискусства многомиллионная армия советских зрителей. Высокая честь—работать для этой армии, быть помощниками партии в ее великой работе по коммунистическому строительству.

БОЛЬШАЯ КИНОПРОГРАММА В ПОСЕЛКЕ ЯКОВЛЕВО

По ленинской пропорции

СТЕПЬ ДА СТЕПЬ КРУГОМ...

По обледенелому шоссе Москва—Симферополь не очень-то уверенно пробирается обкомовская машина. А вокруг раскинулись заснеженные поля. Мелькают у обочин телеграфные столбы с белыми, толстыми от инея нитями проводов. Вдали виднеются темные пятна перелесков, снежный ковер то взбирается на холмы, то сбегает в низины.

Белгородская земля! Здесь летом 1943 года доблестные наши солдаты нанесли второй после Сталинграда сокрушительный удар по гитлеровской военной машине. Показался величественный монумент—памятник героям Курской дуги. И по сей день на этой земле ковши экскаваторов зачерпывают исковерканный, обожженный войной металл.

Поля, бескрайние просторы, снега.

Степь да степь кругом...

Но вот заведующий отделом промышленности Белгородского обкома КПСС тов. Д. Александров говорит нам:

— Вчера горняки добыли первую руду!

Речь идет о горняках Лебединского месторождения, приступивших к промышленной разработке несметных богатств Курской магнитной аномалии (КМА).

Большие дела начались в этих краях! Здесь возникают рудники, будут построены металлургический комбинат, благоустроенный город на сто тысяч жителей.

Это будущее. Ну а сегодня?

В вечерних сумерках показались огоньки. Мы въезжаем в поселок Яковлево. Двухэтажные стандартные дома с лесом антенн на крышах. Магазины. Комбинат бытового обслуживания. Аккуратные квадратики палисадников окаймляют недлинные прямые улицы, неожиданно обрывающиеся среди снежного поля. А дальше—буровые: одна, другая, третья, шестая...

В поселке Яковлево живут и трудятся строители треста «Белгородрудстрой», работники железорудной экспедиции.

Сколько здесь интересных людей самых разнообразных профессий! Дни их полны напряженного труда.

А вечера?

Чем занимаются они, что делают в свободное от работы время, чем заполняют свой досуг, как проводят день отдыха?

У каждого в квартире есть радио, у многих—телевизоры, можно взять в библиотеке книгу, можно потанцевать в клубе...

Вот этот клуб. Одноэтажное неказистое здание. Зрительный зал на сто двадцать мест, библиотека. Два-три раза в неделю в клубе демонстрируется новый фильм. Впрочем, слово «новый» мы написали по привычке, на самом же деле «новым» он оказывается для многих яковлевцев, для тех, кто не съездил за сорок километров в Белгород и не посмотрел эту картину месяца два назад, а то и раньше. Не будем голословны: в декабре в клубе шли такие «новинки», как «Хождение за три моря», «Последний из Сабудара», «Матрос с «Кометы», «Мистер Икс»...

Никаких других форм кинообслуживания зрителей здесь не знают. Большинство картин, выпускаемых студиями документальных и научно-популярных фильмов, сюда даже не посылают. Обыкновенная клубная «киношка», куда заходят на полтора-два часа, и только...

А ведь много лет назад Владимир Ильич Ленин высказал замечательную идею сборных кинопрограмм, в которые входили бы и художественные, и научно-популярные, и хроникальные фильмы. До сих пор эта идея кинопрокатом не осуществлена.

Не в таком ли поселковом клубе следует осуществить ее в первую очередь?

Мы для того и прибыли в поселок Яковлево, чтобы показать здесь в виде опыта Большую кинопрограмму.

Идея проведения такого киновечера имеет свою историю, о которой мы сейчас и расскажем.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В №. 6 журнала «Искусство кино» за 1959 год была опубликована запись беседы «За круглым столом», посвященной проблемам документального кино. Кинопублицисты предъявляли в своих выступлениях большие претензии к прокату: слабо, плохо продвигаются к зрителю кинохроника и документальные фильмы.

Этот материал вызвал многочисленные отклики и письма читателей. Приведем строки из одного письма:

> **«Уважаемые товарищи!**
>
> **Я прочел весь отчет о беседе «За круглым столом», и мое внимание привлек раздел, названный «Оружие, ржавеющее на складах», где говорится о том, что документальные фильмы по-прежнему не доходят до миллионов зрителей. Да, это так. В крупных городах пропаганда документальных фильмов поставлена плохо, а в маленьких, типа нашего Красноводска, дело обстоит еще хуже. Ведь здесь документальный фильм показывают в течение одного дня на одном-двух сеансах. Если из-за занятости вы не сможете посмотреть этот фильм в день демонстрации, то вы его увидите не скоро, а возможно, и никогда не увидите.**
>
> **Фильм сделан, передан прокатным организациям, и авторы не властны повлиять на его распространение. Прокатные же организации подходят к фильму с точки зрения «кассовости». Если документальный фильм не дает сборов, то они быстро делают его редкостью. «Жизнь» фильма окончена. Но он не умер—его умертвили.**
>
> **На складах лежит большое количество кинопленки, на которой запечатлены важные, большие события жизни нашей Родины, замечательные дела ее людей. Как же довести их до зрителя? Думается, что ваш журнал должен заняться этим вопросом.**
>
> **С уважением, ваш читатель**
>
> *г. Краснозаводск, Московской области* **В. ЧЕКМАРЕВ»**

Действительно, как же сделать документальные, хроникальные, научно-популярные фильмы, киноочерки, киноминиатюры достоянием широких кругов зрителей? Мы попытались выяснить точку зрения на этот вопрос кинопрокатных организаций.

Р. С. Ф. С. Р.
Министерство культуры
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ
кинофикации и кинопроката
МОСКОВСКАЯ
ОБЛАСТНАЯ КОНТОРА
по прокату кинофильмов
«25» ноября 1959 г.
№ 2/10.
Адрес: Москва, ул. Кирова, 24 пом. 39
тел. К-4-14-23, Б-1-35-19

«В редакцию журнала «Искусство кино».

Московская областная контора по прокату кинофильмов Главного управления кинофикации и кинопроката Министерства культуры РСФСР считает вполне своевременным обсуждение темы о полном и рациональном использовании документальных, а следовательно, и научно-популярных кинофильмов.

В порядке обсуждения этой темы на страницах вашего журнала вносим наши предложения и отвечаем на письмо школьного педагога из г. Краснозаводска Загорского района товарища Чекмарева В. Н.

Своевременное продвижение, систематический и методический показ документальных и научно-популярных, а также других познавательных кинофильмов должны обеспечиваться наличием в городах и крупных населенных пунктах специализированной киносети—кинотеатров документального и научно-популярного фильма.

К сожалению, строительство кинотеатров этого профиля до сего времени не получило должного развития.

...Планы по валовому сбору денежных средств от кино устанавливаются за последние годы на максимальном пределе. В связи с этим происходит погоня за показом художественных фильмов, которые обеспечивают выполнение этих планов.

Какой же выход из создавшегося положения?

На наш взгляд, это максимальное использование действующей и вновь вводимой в эксплуатацию киносети, кинолекториев, красных уголков, двухзальных театров и других.

Следует установить постоянные сеансы для систематического показа документальных фильмов в часы, удобные для зрителей.

По профсоюзной киносети надо предусмотреть дополнительные дни показа документальных и научно-популярных фильмов не менее 1—2 раз в неделю.

По государственной киносети установить также не менее двух дней по 2—3 сеанса в день для показа разнообразной тематической кинопрограммы.

Организациям, планирующим размер валового сбора от кино, необходимо учесть в своих планах время, затрачиваемое для показа документальных фильмов.

В каждом районе отделы культуры должны составлять перспективный тематический план кинопоказа. В этом плане—предусматривать киносеансы, лекции и всякого рода беседы по всей киносети района. К составлению плана привлекать членов Общества по распространению политических и научных знаний, партийные и общественные организации, работников отделений по прокату кинофильмов и местную интеллигенцию.

Выпуск документальных и научно-популярных фильмов обеспечивать всеми видами рекламы. Хорошо оформленная реклама безусловно привлечет зрителя на просмотр фильмов.

Министерству культуры следует подумать о такой системе и размере оплаты труда лицам, непосредственно участвующим в организации кинопоказа, которая бы создавала их материальную заинтересованность в продвижении документальных и научно-популярных фильмов.

Областные конторы проката должны издавать тематические каталоги на такой фильмофонд. Было бы очень полезно периодически сообщать в печати о всех поступающих новых фильмах...

ПЛАНОВО-ФИНАНСОВЫЙ ОТДЕЛ: [подпись] /ИЛЛАРИОНОВ/

ТЕМА, ПОДСКАЗАННАЯ ЖИЗНЬЮ

Как видим, работники Московской областной конторы кинопроката расширили рамки обсуждаемой проблемы. Они говорят уже о продвижении не только документальных, но и научно-популярных фильмов, тематических кинопрограмм. В письме есть ряд ценных предложений, осуществление которых, конечно, улучшило бы положение с демонстрацией этих картин. Но мы полагаем, что создание узкоспециализированной сети кинотеатров или введение специальных сеансов не решает проблемы. Во-первых, можно говорить об организации театров короткометражного фильма только в больших городах. Во-вторых, известно, что в такие кинотеатры, как правило, идут обычно зрители, давно любящие эти виды киноискусства. Как сделать большинство зрителей поклонниками «познавательных» жанров? Верный способ только один—чаще, больше показывать документальные и научно-популярные фильмы широкой аудитории.

При этом возникает превосходная возможность строить кинопрограмму так, чтобы полностью использовать кинофильмы как

средство агитации и пропаганды—могучее орудие коммунистического воспитания трудящихся.

Ведь именно об этом, об использовании кино в культурно-просветительной работе, в пропаганде нового, о разнообразии фильмов, включаемых в репертуар киносеанса, около сорока лет назад говорил Владимир Ильич Ленин.

Такие программы, составленные по «ленинской пропорции», уже сейчас можно было бы демонстрировать во многих кинотеатрах, клубах, дворцах культуры страны. И не дожидаясь, пока будет построена «специализированная киносеть»!

Какой интересный, содержательный, разнообразный репертуар можно составлять из имеющегося фильмофонда! Представим себе, что программу открывают специально для этого приехавшие режиссер, оператор, артисты, писатель, композитор—участники создания показываемых фильмов; быть может, на вечере состоятся выступления и местных актеров или участников самодеятельного хора, танцевального ансамбля—да мало ли еще увлекательных «номеров» можно включить в программу вечера наряду с Большой кинопрограммой!

Зрители, увы, привыкли приходить в кинотеатр, как в «забегаловку», не раздеваясь проводить здесь полтора-два часа. Зашел—посидел—ушел... Надо сделать так, чтобы зритель приходил в подлинный театр киноискусства, приходил с семьей, как в приятный ему дом, и задолго до начала сеанса, чтобы потанцевать в фойе, поиграть в шахматы, вообще хорошо провести вечер. Заметим, кстати, что в таких небольших поселках, как яковлевский, нет надобности «гнать» много сеансов—зрителей здесь, в общем, не так уж много...

Этими предварительными соображениями редакция решила поделиться с кинозрителями. Как примут они Большую кинопрограмму? Понравится ли она им? Какие выскажут замечания, какие новые идеи подскажут, одобрят ли самый принцип создания Большой кинопрограммы?

С этими вопросами и явились мы к зрителям-горнякам, разрабатывающим несметные богатства Курской магнитной аномалии.

ВЕЧЕР БОЛЬШОЙ КИНОПРОГРАММЫ

Не было никакой предварительной рекламы. Лишь одно скромное объявление извещало о предстоящем вечере. Но оно привлекло столько публики, что заведующий клубом и выделенные ему в помощь активисты-комсомольцы столкнулись с трудностями, в здешних местах беспрецедентными: на каждое место было по три-четыре кандидата, как на конкурсных экзаменах в вузе. В связи с этим отпал сразу же один из пунктов программы—танцы, так как в фойе буквально негде было повернуться. Пришлось публике не раздеваться—гардероб явно не мог обслужить всех собравшихся. Нечего было думать и о нормальной работе буфета, библиотеки-читальни.

В зал поставили дополнительные стулья, скамейки. А народ все прибывал и прибывал. Заполнили все проходы, расположились чуть ли не на сцене, а некоторые, когда начался сеанс, ухитрились пробраться за экран, они смотрели фильмы «на просвет».

Такой интерес к Большой программе нас очень порадовал, но, признаться, мы думали, что часа два-три спустя, после просмотра нескольких фильмов, в зале начнется «разрядка», а по окончании последнего фильма и вообще останутся на обсуждение только ярые любители, энтузиасты кино.

Ничего подобного не случилось. Как это ни странно, во время обсуждения в зале, казалось, народу еще прибавилось.

Одобрительные аплодисменты доносились и с улицы: те, кому не хватило места в зале, расположились у открытого окна...

Мы опять-таки думали, что люди ждут главным образом выступлений артистов, приехавших с нами, но артисты выступили первыми, а из зала не ушел ни один человек до самого конца затянувшегося вечера.

Ярыми любителями, энтузиастами кино оказались все.

СЛОВО ПРЕДОСТАВЛЯЕТСЯ...

Вечер открыл заведующий отделом агитации и пропаганды Белгородского обкома КПСС Н. Быстров. Он подчеркнул важность дела, начатого в этот день, и просил присутствующих принять активное участие в предстоящем разговоре о новых формах кинопроката.

Н. Быстров

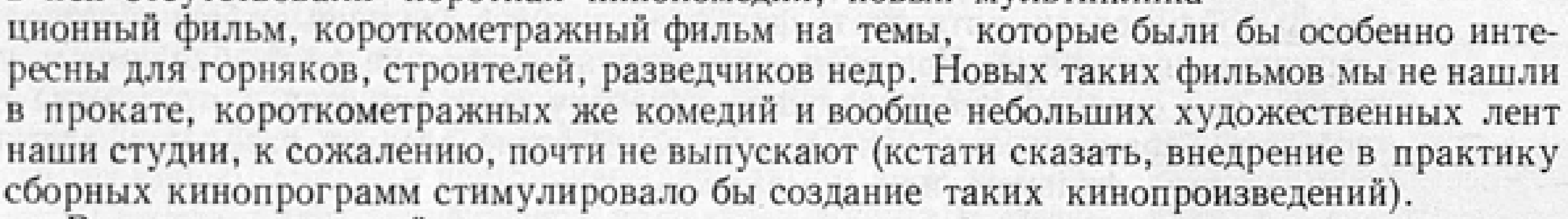
Затем с кратким вступительным словом обратилась к собравшимся главный редактор журнала Л. Погожева, рассказавшая о требованиях, которые ставят перед журналом в своих письмах читатели. Читатели справедливо считают, что по мере нашего продвижения к коммунизму, когда у трудящихся появляется больше свободного времени, должны претерпеть значительные изменения все формы проведения досуга.

Иначе следует строить и киносеансы.

— Неужели мы возьмем с собой в коммунизм нынешние кинотеатры-малютки для «специализированного показа» хроники и научно-популярных лент и ограничимся этим, откажемся от использования всех форм и жанров киноискусства, его огромных возможностей в формировании мировоззрения, отношения к жизни, коммунистической морали, широкого культурного кругозора человека нового общества? Уже сейчас ясно: надо устраивать, пусть пока не каждый день, показы сборных кинопрограмм, а в крупных городах создавать кинотеатры Большой программы.

Образец такой программы и был показан собравшимся.

Правда, программа была составлена не наилучшим образом,



в ней отсутствовали короткая кинокомедия, новый мультипликационный фильм, короткометражный фильм на темы, которые были бы особенно интересны для горняков, строителей, разведчиков недр. Новых таких фильмов мы не нашли в прокате, короткометражных же комедий и вообще небольших художественных лент наши студии, к сожалению, почти не выпускают (кстати сказать, внедрение в практику сборных кинопрограмм стимулировало бы создание таких кинопроизведений).

Вниманию зрителей редакция предложила следующую программу:

1. «Н. С. Хрущев» (кинодокументы).
2. «Великая победа человечества» (о запуске космической ракеты на Луну).

В зрительном зале

3. «Новости недели» (киножурнал Ростовской студии кинохроники).

4. «Сновидения» (Ленинградская студия научно-популярных фильмов).

5. «Иностранная кинохроника» (один из последних номеров).

6. «Советскому балету рукоплещет Америка» (Центральная студия документальных фильмов).

Затем, после двадцатиминутного перерыва, началось второе отделение вечера—демонстрация художественного фильма «Баллада о солдате».

Снова устроили небольшой антракт и перешли к третьей части вечера. Она началась беседой зрителей с молодыми актерами, участниками просмотренного фильма— В. Ивашовым (Алеша) и Ж. Прохоренко (Шура). Актерам—студентам актерского факультета ВГИКа было задано много вопросов. Участники местного самодеятельного театра особенно интересовались тем, как по написанной сценаристом роли актер создает живой человеческий образ, характер. Завязалась живая беседа, которой остались довольны и зрители и актеры. Наконец, приступили к самому для нас главному—к обсуждению просмотренной программы, к обмену мнениями по поднятым вопросам.

●

Первым взял слово бригадир каменщиков А. Захватаев.

С места, из зала, обращаясь к своим соседям, проверяя по выражению их лиц, прав он или неправ, изложил тов. Захватаев свои первые впечатления, мысли.

— Начинание, прямо надо сказать, замечательное!—сказал он.—Я думаю, ни у кого из нас не возникнет сомнения в том, что такие киновечера нужны, об этом и толковать нечего. Только при составлении программ надо стремиться к тому, чтобы на экране мы увидели нашу жизнь, наши дни, наших людей, их героический труд. По-моему, не надо забывать и об исторических фильмах, а также включать хорошие иностранные картины. Но, показывая прошлое и сегодняшний день, мы должны думать о будущем. Кино должно помогать нам бороться за чистоту нашей жизни—за моральную, душевную чистоту советского человека.

Говорит инженер Э. Славин:

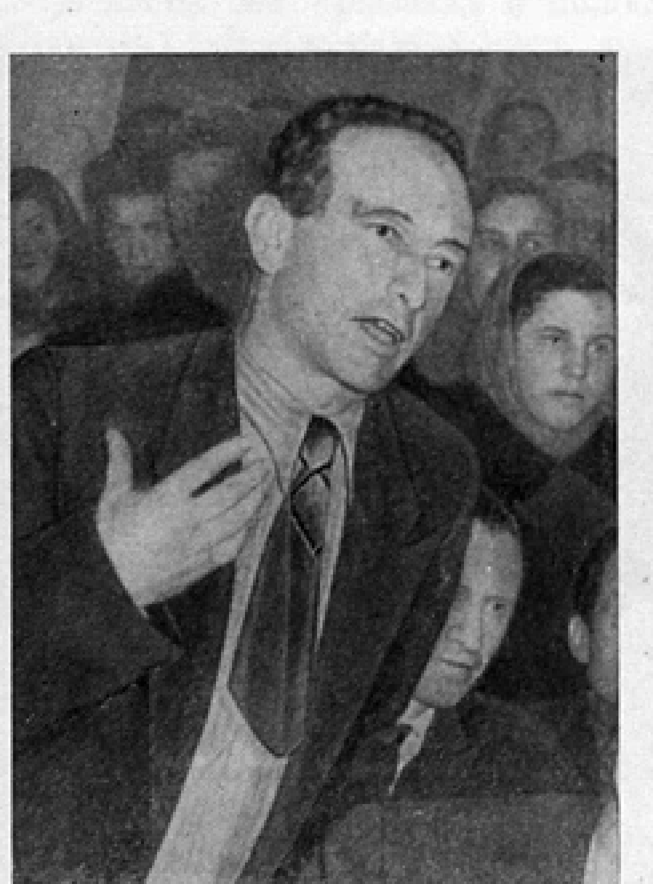
— В последнее время я стал реже ходить в кино. Почему? Ответить просто— редким гостем стал на экране хороший фильм. А вот на такую программу с удовольствием пойду: среди пяти-шести фильмов на самые различные темы обязательно встретишь интересные. При этом хочу обратить внимание на необходимость учитывать, так сказать, эмоциональную нагрузку зрителя: если в программе есть «тяжелый» драматический фильм, его воздействие следует разрядить «легким» музыкальным фильмом или комедией.

Выступает инженер Н. Абакумов:

— Вот мы сидим здесь больше пяти часов, а никто не уходит. Это значит, что программа для всех оказалась интересной. Я строитель и приведу пример из

А. Захватаев

Э. Славин



Н. Абакумов

области архитектуры. Представьте себе город, поселок, в котором все дома построены на один лад, в одном стиле. Это скучно, не радует глаз, не приносит эстетического удовлетворения. Так и многие фильмы последних лет, сделанные на одно лицо, будто по типовому проекту. А в программе, которую мы только что видели,—разные темы, фильмы, разные почерки их «проектировщиков». Это интересно. Однако хотелось бы, чтобы между отдельными элементами кинопрограммы существовала органическая связь, какая именно—мне сейчас сказать трудно. Снова приведу пример из своей практики, чтобы мысль моя стала понятнее. Вы все знаете, что такое железобетон. Он состоит из цемента, песка, гравия, железа, но все вместе взятое—это монолит. Такой же монолитной, составленной не механически, а продуманно, целеустремленно, единой по общему эстетическому восприятию, и должна быть Большая кинопрограмма.

Слово просит геолог Ю. Зайцев.

Откликнувшись на высказывание Н. Абакумова, он говорит, что тематическую связь в сборной программе осуществить трудно. Нужно стремиться к тому, чтобы она в целом являлась как бы обзором нового в нашей жизни, в области промышленности, сельского хозяйства, науки и техники, культуры, международных связей и т. д.

— Первая часть вечера должна, на мой взгляд, носить обзорно-информационный, познавательный характер. Так как демонстрация ряда короткометражных фильмов займет немалое время, нужно устраивать перерыв, больший, чем был у нас сегодня, минут на тридцать, а то и на сорок пять, чтобы можно было потанцевать, принять участие в какой-либо викторине, аттракционе и т. д. Может быть, стоит на протяжении вечера устраивать не один, а два перерыва. Конечно, для этого необходимо соответствующее помещение и, главное, заинтересованное, инициативное отношение к делу со стороны администрации.

Ю. Зайцев

— Это начинание—прекрасное,—так начал свое выступление секретарь парторганизации треста «Белгородрудстрой» Н. Михайлов.—Хотелось бы пожелать обкому и москвичам смелее и настойчивее двигать это дело дальше.

Н. Михайлов

Однако, чтобы такие вечера полностью достигали цели, надо покончить с «курниками», подобными нашему клубу, а такие, к сожалению, еще есть и в других местах. Ведь сегодня наши зрители получили и отдых и душ одновременно—в зале жарко, а сидим в шубах. Надо строить клубы, кинотеатры с удобствами, с комнатой для детей—а то вот у нас здесь сколько матерей держат на руках ребятишек.

Мы идем к коммунизму, а об условиях культурного отдыха строителей коммунизма порой заботимся недостаточно. Надо в печати, через общественность, советские и партийные органы упорно добиваться, чтобы строились кинотеатры нового типа с максимальными удобствами для нашего советского человека, чтобы в тех кинотеатрах и клубах, где помещение позволяет, уже сейчас развернулась вокруг фильма большая культурно-массовая работа. На такие вечера, как сегодня, с радостью пойдет каждый и охотно купит билет, так что и кинопрокатчики не пострадают, а, наоборот, будут получать доходы с документальных и научных фильмов, которые лежат у них мертвым грузом.

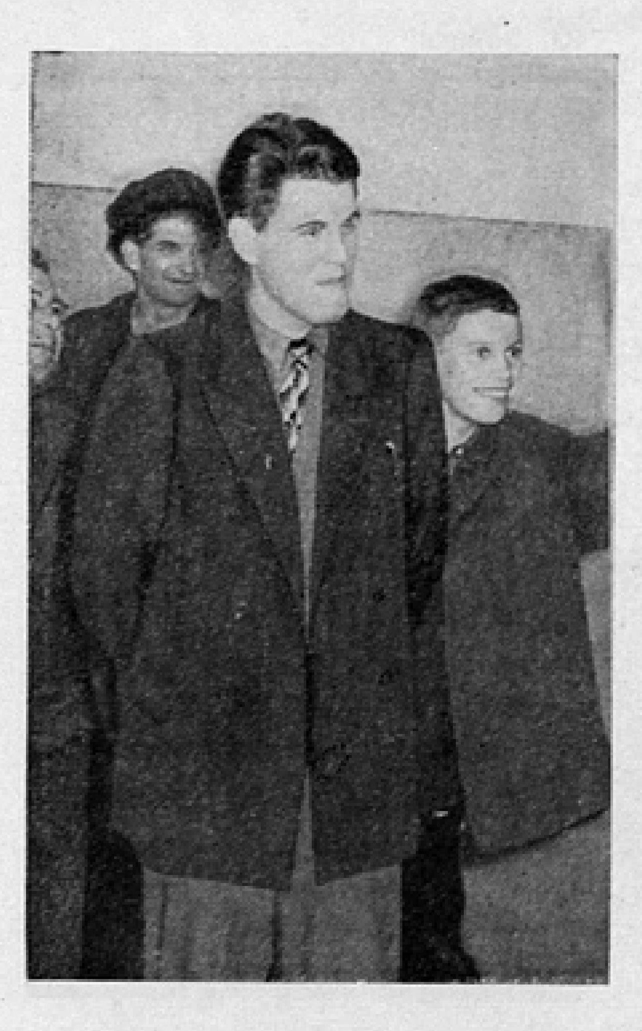
И. Жилкин

Выступает геофизик В. Дубровин:

— С интересом я просмотрел кинопрограмму. Ну, а если бы завтра в нашем клубе тоже шла новая подобная программа—пошел бы я смотреть ее? Вероятно, пошел бы. Но все же «большие вечера кино» надо устраивать один-два раза в неделю, лучше в субботу или в воскресенье. В городах, по-моему, можно показывать чаще, и надо выделить для этого лучшие по оборудованию кинотеатры и клубы. Но, товарищи, таких программ потребуется много! Значит, их нужно строить разнообразно. К примеру, можно представить себе программы, посвященные тому новому, что родилось и осуществляется в промышленности, в сельском хозяйстве, программу о грандиозных планах семилетки и героях, выполняющих эти планы досрочно, программу, посвященную искусству,—скажем, театру, живописи, архитектуре. Вообще можно построить программы так, чтобы они стали своеобразным киноуниверситетом культуры. И конечно, надо разработать тематику и методы построения программ с учетом потребностей и интересов городских и сельских зрителей. В дальнейшем надо специально снимать фильмы для таких программ по заранее составленному плану.

Заведующий отделом культуры и быта Облпрофсовета Д. Горбунов предъявил серьезный счет кинопрокату.

— Прокатные конторы не дают возможности профсоюзной киносети улучшить работу. Фильмы в клубы попадают поздно, хронику, журналы смотрим прошлогодние. Снабжение аппаратуры запасными частями и ремонт ее не обеспечиваются, поэтому часто проекция у нас, мягко говоря, оставляет желать лучшего. И все это, несмотря на указания министра культуры о лучшем удовлетворении потребностей профсоюзной киносети. Такое положение резко снижает роль кино в работе



Н. Подвигин

Л. Улановская

Н. Сыроватский

клубов, и каких клубов! Профсоюзы располагают замечательными дворцами культуры, разветвленная сеть которых в состоянии обеспечить продвижение фильмов буквально к миллионам трудящихся.

Многие клубы могли бы принять Большую кинопрограмму как желанную гостью уже сейчас, не ожидая пока будут созданы или приспособлены для этого государственные кинотеатры.

П. Ельчанинов

В разговоре приняли участие также плотник И. Жилкин, начальник участка Н. Сыроватский, рабочий Д. Подзолков, заведующий клубом строителей Н. Подвигин, директор областного Дома народного творчества Л. Улановская, инструктор обкома КПСС П. Ельчанинов и другие. Это был, как писала в своем отчете о вечере в поселке Яковлево газета «Белгородская правда», по существу, большой разговор «о том, каким должно быть кино будущего».

ПИСЬМО В МОСКВУ

Участники обсуждения решили обратиться с письмом к министру культуры СССР и единогласно приняли текст этого письма, составленного здесь же на вечере:

«Министру культуры СССР тов. Н. А. Михайлову

Мы, рабочие, служащие, инженерно-технические работники предприятий треста «Белгородрудстрой» и Белгородской железорудной геологоразведывательной экспедиции, проживающие в поселке Яковлево, собрались в своем клубе и просмотрели сборную кинопрограмму, составленную из документальных, научно-популярных фильмов, хроники и художественного фильма. Мы считаем, что роль киноискусства в культурном обслуживании зрителей значительно возросла бы, если бы кинопрокат не ограничивался привычной формой кинопоказа—проведением обычных киносеансов в кинотеатрах и клубах.

Нужно подумать о проведении вечеров Большой кинопрограммы в клубах и о создании в крупных городах специальных кинотеатров, репертуар которых строился бы в соответствии с «ленинской пропорцией», позволяющей сделать киноискусство могучим средством пропаганды. Большая кинопрограмма даст возможность трудящимся интересно и с пользой провести вечер в культурной обстановке. Пусть на таких вечерах зритель разденется в гардеробе, потанцует в фойе, послушает музыку, побеседует с участниками фильма...

Мы высказываемся за то, чтобы в кино люди шли так же, как в театр, чтобы самое важное из искусств выполняло свою большую задачу, как могучее оружие культурного фронта, как средство воспитания высоких духовных качеств человека социалистического общества.

У нас здесь, где открыты крупнейшие в мире залежи железной руды, где развертывается строительство мощных шахт, создание такого очага культуры, как кинотеатр Большой программы, очень и очень желательно.

Выступая за создание кинотеатров Большой программы и хотя бы частичную перестройку работы кинопроката, который сейчас почти не занимается продвижением документальных и научно-популярных фильмов, мы надеемся, что наше мнение разделят коллективы других строек и предприятий, а Министерство культуры СССР и его Управление кинопроката и кинофикации прислушаются к голосу массового зрителя».

ДРУГАЯ СТОРОНА ТОЙ ЖЕ МЕДАЛИ

Итак, вечер Большой кинопрограммы в клубе поселка Яковлево прошел с большим успехом. Все были очень довольны тем, что посмотрели разнообразные фильмы, откровенно поговорили о кино, каким оно должно приходить к своему зрителю. Но остались довольны не только зрители. Такие встречи очень многое дают и творческим работникам кино. Вот что рассказали нам молодые актеры—участники этого вечера Ж. Прохоренко и В. Ивашов:

—Прошло уже несколько дней, как мы возвратились из Белгорода, а у нас все еще живы яркие воспоминания об интересной встрече с инженерами, геологами, строителями, рабочими. Мы были гостями тех, для кого создаются наши фильмы, для кого мы играли в «Балладе о солдате».

Это была наша первая встреча с рабочими зрителями.

Волновались ли мы? Да, конечно! Как зритель примет фильм, понравятся ли ему образы героев, над которыми мы работали?

Мы впервые ощущали живой, непосредственный контакт с аудиторией, настороженно ждали, как будут реагировать зрители на эпизоды, реплики, отдельные кадры, детали, казавшиеся нам особенно значительными и важными. И если эти места не вызывали тех движений, порывов, которых мы ожидали, мы огорчались, недоумевали, так же как и при неожиданном взрыве аплодисментов, для которых как будто бы не было повода. Однако вскоре и мы стали воспринимать наш фильм глазами зрителей, а их реакции дали нам обильную пищу для размышлений.

Нас очень тронул теплый прием, оказанный нам, внимание, с которым были выслушаны наши короткие выступления. А сколько вопросов было задано зрителями! Их интересовало, и как мы учимся, и почему мы решили работать в кино, над чем мы будем работать дальше, участвовали ли мы раньше в художественной самодеятельности. Спрашивали, как работал над фильмом режиссер Г. Чухрай и как он помогал актерам в создании образов. Кто-то из зала спросил даже, подлинные ли свои чувства выражали актеры в сценах, рисующих отношения между нашими героями, или они «играли». И за этим вопросом мы почувствовали не праздное любопытство, а стремление проникнуть в «секреты» актерского творчества.

В этот вечер нам стало ясно, как неоценимо полезны для нас, будущих актеров, такие встречи, знакомство с требованиями, запросами, вкусами зрителей, как важно учиться не только в стенах института, но и у замечательных советских людей, у жизни. И мы счастливы, что один из зрителей, к сожалению, мы не знаем его фамилии (это был инженер Э. Славин. — *Ред.*), бывший фронтовик, заявил, что он не раз встречался на фронте с такими солдатами, как Алеша Скворцов. И нам хочется через журнал «Искусство кино» выразить свою благодарность всем, кто принял участие в обсуждении фильма, кто высказал в его адрес отдельные критические замечания.

Ж. Прохоренко и В. Ивашов отвечают на вопросы зрителей

РАЗГОВОР ПРОДОЛЖАЕТСЯ

На этом можно было бы закончить отчет о вечере в рабочем поселке, показавшем своевременность и необходимость пересмотра привычных форм кинообслуживания. Но редакция решила выяснить: каковы практические возможности уже сейчас начать показ сборных кинопрограмм в кинотеатрах и клубах страны.

●

...Мы в кабинете начальника Управления кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР *Ф. Кузяева.*

— Как вы относитесь к идее создания кинотеатров Большой программы?

— Идея интересная. Конечно, можно было бы организовать по 1—2 таких кинотеатра в крупных городах, двинуть такую программу в клубы. Мы не раз поднимали вопросы, связанные с улучшением кинообслуживания населения. Но, к сожалению, дальше разговоров дело не пошло.

— Почему же?

— Потому что никто не хочет взяться за это дело по-настоящему.

— Но ведь вы руководитель проката. Дайте указание, прикажите.

— Не могу, не имею права. Конторы проката подчиняются республикам, на их деятельность мы не можем влиять ни административными, ни финансовыми мерами. Решением этих вопросов должны заняться управления культуры местных Советов.

— А кто может решить вопрос о создании кинотеатра Большой программы в Москве?

— Инициативу должен проявить отдел кино Управления культуры Моссовета.

●

Из кабинета тов. Кузяева мы отправились по указанному им адресу к *Т. Ломасовой.* Задаем ей тот же вопрос. И ответ слышим тот же.

— Идея интересная. Но осуществить ее очень трудно.

— Почему?

— Во-первых, ни один из кинотеатров Москвы для проведения вечеров Большой кинопрограммы не приспособлен. Понадобится оборудовать гардеробы, помещения для культурно-массовой работы (кстати сказать, против открытия детских комнат категорически возражают органы санитарного надзора). Во-вторых, кинотеатры имеют такой напряженный финансовый план, что выкроить время для показа сборной кинопрограммы сейчас просто не представляется возможным.

— А нельзя ли выделить на первое время хотя бы один кинотеатр?

— Для этого требуется специальное решение Моссовета.

— Что же реально можно было бы предпринять?

— Думаю, что большими возможностями в этом отношении располагает профсоюзная сеть, клубы, дворцы культуры.

●

Идем дальше... Мы в кабинете заведующей сектором кино культмассового отдела ВЦСПС *Н. Мак-Маевской.*

К идее проведения киновечеров с показом Большой программы она отнеслась весьма положительно, мы бы сказали—даже с энтузиазмом. Но...

— Наши клубы и дворцы культуры обязаны ежемесячно 15—18—20 дней прокатывать фильмы, давая по 3—4 сеанса,—говорит тов. Мак-Маевская.—Вы сами понимаете, что это очень напряженный план. Кроме того, в клубах проводятся различные общественные мероприятия. Значит, высвободить время для таких киновечеров можно только за счет уменьшения количества киносеансов. А это от нас не зависит....

И все же т. Мак-Маевская считает возможным уже сейчас ввести Большую кинопрограмму в практику работы ряда клубов: там, где существует большая сеть кинотеатров; там, где несколько клубов расположены по соседству; наконец, в тех клубах, в которых общественные мероприятия проводятся сравнительно редко. Практически это можно было бы осуществить примерно в каждых двух клубах из десяти.

Почему же не начать хорошее дело уже теперь?

НУЖНЫ НОВЫЕ КИНОТЕАТРЫ

Нам оставалось выяснить еще одно обстоятельство.

Помещения многих клубов, а тем более дворцов культуры позволяют проводить киновечера с демонстрацией Большой программы. Что же касается кинотеатров, то, как заявила т. Ломасова, они не приспособлены для этой цели, их надо переоборудовать.

Возникает вопрос: а как обстоит дело со строительством новых кинотеатров? Заглядывают ли их проектировщики в будущее или ограничиваются созданием привычного типа зданий, рассчитанных на привычные формы кинообслуживания?

Мы в кабинете руководителя архитектурной мастерской Гипротеатра *Р. Гегарта*.

Из беседы с ним выясняется, что наше последнее предположение оказалось, к сожалению, правильным.

— Мы,—говорит т. Гегарт,—при разработке типовых проектов исходим из установленных норм. Чем меньше в кинотеатре всякого рода служебных и подсобных помещений, тем дешевле стоимость каждого зрительского места. Сокращение кубатуры таких помещений поощряется, и наоборот, завышение ее чревато для нас неприятностями.

— Сейчас у нас разрабатываются типовые проекты больших кинотеатров на 2—3 тысячи и более зрителей, кинотеатров для различных климатических зон страны (для города и села) по тому же принципу, то есть с максимально сокращенным набором служебных и подсобных помещений. Конечно, о демонстрации Большой кинопрограммы ни в одном таком кинотеатре нечего и думать...

— Но в нашей мастерской,—продолжает т. Гегарт,—возникла идея создания зрелищного предприятия нового типа. Это, по нашему мнению, должно быть нечто среднее между обычным кинотеатром и клубом. В нем не нужно множества комнат для занятий кружков, зато следует расширить фойе, предусмотреть гардеробы, читальни, буфеты и т. п. За последние годы построено очень много новых кинотеатров, и острая потребность в них в какой-то степени удовлетворена. Настало время подумать о типах кинотеатров будущего. Наша мастерская охотно взялась бы за решение этой интересной и нужной задачи...

ИТАК:

Идею Большой кинопрограммы, составленной по принципу «ленинской пропорции», поддержали:

кинозрители—горняки, строители, геологи поселка Яковлево, Белгородской области;
Управление кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР;
отдел кино Управления культуры Моссовета;
сектор кино культмассового отдела ВЦСПС;
архитектурная мастерская Гипротеатра.

Оказывается, все—за. Да и кто же может быть против того, чтобы все средства и поистине безграничные возможности могучего, любимого народом искусства кино мобилизовать на выполнение ответственнейших задач, поставленных партией в области идейно-воспитательной, агитационно-пропагандистской и культурно-массовой работы!

Министерство культуры СССР должно объединить усилия всех ведомственных и общественных организаций, заинтересованных в претворении этой идеи в жизнь, должно возглавить борьбу за перестройку форм и методов кинообслуживания в соответствии с растущими требованиями и запросами зрителей, с требованиями эпохи развернутого строительства коммунистического общества.

«Ленинскую пропорцию» кинопрограммы давно пора претворить в жизнь!

Редакция журнала «Искусство кино» обращается к своим читателям, ко всем кинозрителям, работникам проката, управлений культуры, культмассовых отделов профсоюзов, к творческим работникам кино, архитекторам с просьбой принять участие в обсуждении затронутых выше вопросов, высказать свои суждения, замечания, предложения, пожелания по поводу организации киновечеров Большой программы.

А. Каплер

ДВЕ ЖИЗНИ

КИНОРОМАН В ДВУХ ЧАСТЯХ

*Часть вторая **

За столиком ресторана все так же сидят генерал и его спутники.

Лакей раскупоривает бутылку вина и ставит ее на стол.

Закурив папиросу, генерал затягивается, выпускает кольцо дыма и, задумчиво следя за тем, как оно, деформируясь, тает, говорит:

— Ну, так слушайте...

... — Стой!

— Осторожно! Взяли!

Из мордастых зеленых грузовых «паккардов» выносят раненых. Их укладывают на носилки и несут в госпиталь.

Мрачное трехэтажное здание с колоннадой и широкой каменной лестницей до отказа набито ранеными—они лежат не только в палатах, но и в коридорах, на лестничных площадках, в подвалах.

Обезумевшие от бессонницы санитары в залитых кровью халатах едва успевают таскать носилки, разгружать их и возвращаться к рычащим грузовикам.

На ступеньках лестницы покорно сидят, ожидая своей очереди, легкораненые. Медицинские сестры мечутся из госпиталя к машинам и обратно. Кто-то надрывно кричит в бреду.

Голос генерала. Июньское наступление Временного правительства провалилось. Леса деревянных крестов выросли на фронтовых кладбищах. Эшелоны с ранеными шли в тыл, в Россию...

Несут носилки за носилками. Проплывают лица солдат—изможденные, страдальческие. Мелькнули чьи-то глаза, полные муки.

К госпиталю подходит Семен.

* Окончание. Первую часть см. «Искусство кино», 1960, № 1.

На голове у него свежая повязка. Он похудел, осунулся, на встречных смотрит со злой опаской.

— Посторонись!..—кричат ему.—Эй, солдат, чего стал?..

Семен ищет, к кому бы обратиться. Он останавливает сестру милосердия—усталую, пожилую женщину.

— Извините, как мне найти Вострикова, не скажете? Ивана Вострикова...

Сестра смотрит на него, не понимая, не слыша, видимо, вопроса, и идет дальше.

Семен останавливает санитара, несущего пустые носилки, но тот, пожав плечом, проходит мимо.

И вот—подвал, превращенный в палату. Маленькие окна под потолком.

Семен открывает дверь.

Лежащий в углу солдат кричит в лицо сестре милосердия:

— Катись от меня... Искалечили, а теперь микстуру... к черту иди.

Плача, дрожа от злобы, раненый отталкивает сестру, и ложка с лекарством, которую она ему протягивала, падает на пол. Раненый отворачивается к стене.

Сестра наклоняется, поднимает ложку и снова терпеливо наливает в нее лекарство. Теперь мы видим лицо сестры—это Нина Бороздина.

— Успокойтесь, Сапожков, успокойтесь, милый,—говорит она тихо, так, чтобы не слышали окружающие.—Выпейте...

— Уйди, убью!

— Скажите, сестра...

Нина поворачивается. В дверях Семен.

— Вы? Что вы здесь делаете?

— Брата ищу. Вострикова Ивана. Не знаете такого?

— Пойдемте.

Дверь в палату открывается.

— В чем дело? Кто здесь кричал?—сердито спрашивает военный врач—высокий, угловатый, злой старик.

— Не знаю, я не слышала.

— То есть как это, позвольте спросить... Чем же вы занимались, позвольте спросить... Хорошо вы исполняете свои обязанности. Кто-то вопит на весь лазарет, а мадемуазель Бороздина даже не замечает...

— Доктор!.. Иван Николаевич!..

Топоча сапогами, к врачу подбегает запыхавшийся санитар:

— Вас срочно... в четвертую операционную!..

— Черт знает что...—все еще ворчит врач.—Тут жизни человеческие, а у этих барышень что в голове? Ветер... ветер... О господи, за что?

Он уходит.

Строгое внушение, кажется, не произвело на Нину никакого впечатления.

— Пойдемте,—спокойно говорит она Семену.

В самом конце палаты, у стены, под небольшим окошком, вырезанным почти у потолка, лежит на койке солдат. Он смотрит вверх, на слабый свет, доносящийся из мира, который он никогда больше не увидит.

Семен переводит взгляд с брата на Нину и в ее глазах читает правду—никакой надежды нет.

Семен приближается к умирающему.

— Иван... брат...

Раненый услышал—он медленно поворачивает голову, видит Семена и беспомощно улыбается.

— Да ты вроде ничего...—говорит ему Семен,—молодцом, как будто...

Иван досадливо морщится.

— Не надо,—говорит он,—не надо... Садись.

Семен осторожно усаживается на край койки.

— Значит, жив ты, Сеня,—шепчет Иван.—Жив... А я, правду сказать, не надеялся. Написали—рана у тебя тяжелая. Что ж, слава богу, домой вернешься. Мать мне жаль, Сеня. Очень мне жаль ее. Как они, что пишут?

— Все по-старому, живы-здоровы, нас дожидаются.

— Да-да, конечно... А как в деревне?

— Тоже по-старому.

— Все от Керенского земли ждут?.. Да ты ведь, кажется, тоже к этим пристал? Верно?

— Не знаю, что значит пристал? Я в партии.

— В керенской?

— Называй так, если хочешь. В партии социалистов-революционеров. Это наша партия, крестьянская.

— Эх, Сеня, Сеня... И за что только народ гибнет? За что? Для чего нас в огонь гонят? Да если бы у меня силы, если бы мне сейчас жизнь, я бы этих твоих господ... до одного...

Иван закашлялся, закрыл рукой рот.

— Ладно,—говорит он, с трудом переводя дыхание,—наклонись ко мне,—и продолжает шепотом в самое ухо Семену.—Матери скажи, Сеня, скажи, мол, Иван об вас думал, берегся, да не уберегся... Живите, скажи, счастливо...

Он говорит все тише, последние слова произносит едва слышно и вдруг, глядя куда-то мимо брата, начинает бессвязно бормотать:

— ... Я что... я не стрелял... Уйди, говорю... А голова у него где...

— Ваня, Ваня, опомнись...—Семен гладит его руку.—Ваня, брат...

И, как бы услышав голос Семена, Иван переводит взгляд на него, и в этом взгляде медленно возникает сознание.

— А... это ты... Тяжко, Сеня... И куда же теперь... доказали мне как дважды два, что рая нет и бога нет и даже черта нет... некуда мертвому податься...

И снова Иван кашляет—долго, мучительно. Наконец он успокаивается и остается лежать с закрытыми глазами, тяжело дыша.

Нина делает Семену знак: пора уходить. Он с тоской глядит на брата, затем тихо, ступая на носки, выходит из палаты.

Семен прощается с Ниной в приемной—бывшей гостиной особняка.

— Раз уж мы с вами встретились, Семен, я хочу сказать... о том случае, у нас дома,—хочу попросить прощения за Сергея и за всех наших.

— Что об этом вспоминать. С ними кончено раз и навсегда. И с нею... Вырвал из себя это...

— Вас это, может быть, не интересует, но и я после того вечера порвала с Сергеем Александровичем.

— Вот как...—недоверчиво говорит Семен.

— Он честный, прямой, но у нас совсем разные взгляды на жизнь. Меня вот эта обстановка, эти люди заставили по-иному взглянуть на все. Мне стыдно вспоминать, как я глупо жила... Что вы смотрите на меня так странно?

— Да нет, я ничего...

— Ну, до свидания. Домой я вас не зову, а сюда приходите. Приходите, Семен, я не хочу, чтобы вы думали, будто и я и они одно и то же...

— Вам правду ответить?

— Ну, конечно.

— Никому из ваших больше не верю. И никогда в жизни... вы не обижайтесь, пожалуйста... вы, наверно, не можете понять такое чувство...

— Нет, почему же... понять это совсем не трудно... Господи, сколько на земле ненависти, вражды, и лжи, и недоверия... Хотите, я тоже скажу вам правду?

— Хочу.

— Мне совсем не безразлично, что вы меня заодно со всеми нашими... ну, не любите, что ли... Что вы считаете и меня такой... Если хотите знать—мне больно это.

Мимо них проходит санитар с пустыми носилками под мышкой.

— Нина Николаевна, к вам капитан Нащекин.

— Опять... боже мой, я ведь ему все сказала... И потом—нельзя, чтобы вы встречались... Скорее, пройдите сюда—в саду никого... Вы сможете уйти через маленькую калитку в самом конце, за беседкой...

Сергей стремительно проходит по больничным коридорам.

Голос лакея. Я шел на важное конспиративное собрание. Мы созвали его в лазарете, в кабинете главного врача. Здесь оно не могло вызвать подозрений. Перед собранием я хотел повидать Нину... Нам нужно было объясниться. Я не понимал, что происходит. Нина все дальше уходила от меня, и я не мог ее удержать. На душе было пусто и тревожно. Только теперь я понял, как она мне дорога...

— Нина!

Сергей быстро входит в гостиную.

— Здравствуй, Сережа. Зачем ты пришел?

Сергей порывисто целует ее руку.

Нина пережидает поцелуй и забирает руку.

— Я тебя слушаю.

Сергей уводит Нину в угол, отделенный от приемной колоннами, к большому зеркальному окну.

— Родная, дорогая моя, опомнись, что случилось? Я не могу без тебя. Сейчас, как никогда, близкие должны быть вместе... Ведь потоп, гибель кругом...

— Мы не близкие, Сережа. Мы совсем разные...

— Но ты говорила...

— Сережа, не нужно... Пожалуйста...

— Ты хочешь, чтобы я забыл Царское, и то облако, и как ты сказала...

— Сергей...

— ... И как ты сказала: пусть будет...

— Сергей, я тебя прошу...

— И как ты сказала: теперь я счастлива...

— Это, наконец, неблагородно...

— Слушай, Нина. Я связан словом и не могу объяснить тебе, что мне предстоит, но поверь...

— Сережа...

— Я вовсе не хочу тебя разжалобить... Я не подозревал, как сильно люблю тебя... Все рушится... не понимаю, как жить без тебя... дорогая... Это так страшно...

— Прости, мне нужно идти...

— Я вернусь завтра. Слышишь, вернусь...

Нина уходит не отвечая.

Семен идет по саду—большому, запущенному, безлюдному.

Задумчиво проходит он вдоль больничной стены. Достав из кармана массивный серебряный портсигар—тот самый, что участвовал в столкновении с капитаном Нащекиным,—он раскрывает его: в портсигар насыпана махорка. Семен скручивает цигарку, закуривает.

Голос генерала. ... Иду я по этому саду, задумался. Подумать было о чем. Правду сказать, очень задели меня слова брата... и жалко было его ужасно. За что умирал он? Что такое делается в мире? Где причина зла?.. Вот так иду, размышляю о жизни, солнышко сквозь листву ко мне пробивается, и вдруг слышу...

Семен остановился, настороженно прислушивается. Из окна, расположенного прямо над ним, раздается голос:

— Господа, почему мы, собственно, не начинаем?

— Недостает капитана Нащекина.

Хлопнула дверь—видимо, кто-то вошел в комнату.

— Ну, вот и Сергей Александрович.

Семен прижимается к стене.

— Прошу, господа, присаживаться. Мы начинаем.

Кабинет главврача госпиталя—большая комната, обставленная массивной мебелью.

Офицеры рассаживаются и умолкают.

Полный лысый генерал, позвякивая шпорами, проходит к двери и запирает ее.

За столом, на председательском месте,—барон Унгер.

— Господа,— говорит он,—вы все знаете, зачем мы здесь. Перед нами вопрос жизни России—спасение государя. Вы знаете, что Петроградский Совет уже однажды воспрепятствовал отъезду государя за границу. Поэтому нужна строжайшая конспирация. Константин Анатольевич, ознакомьте господ присутствующих.

Долговязый офицер поднимается из глубокого кожаного кресла. Волосы у него набриолинены и математически точно разделены пробором надвое.

Голос генерала. Бывает, что ход больших событий вдруг повернется от самой простой случайности, от глупой, почти неправдоподобной случайности. Так произошло в тот день... Надо же было мне оказаться здесь в это время и услышать...

— К переезду их величеств в Англию все готово,—говорит долговязый офицер,— в Архангельске ждет английский крейсер. Кайзер приказал подводным лодкам пропустить крейсер в Англию. Английский король ждет их величества. Но есть очень тревожная новость—нам сообщили ее вчера в посольстве. В самых влиятельных кругах Англии в настоящее время победило мнение, что отъезд государя вызовет в России новый бунт и страна выйдет из войны. Этого, как известно, союзники боятся больше

всего. Англия с часу на час может отказаться принять их величества. Ввиду этого, а также ввиду опасности, которая здесь угрожает царской семье, необходимо их величествам ехать немедленно, сегодня. Иначе будет поздно.

Офицер садится.

Унгер поворачивается к лысому генералу.

— У вас, Александр Иванович, все готово?

— Так точно. Ждем команды.

— У вас, Иннокентий Сергеевич?

— Связь через князя Долгорукого установлена. Наши люди будут пропущены во дворец. Государю план сообщен, и в знак согласия он прислал, как было условлено, икону Николая Угодника.

Иннокентий Сергеевич бережно разворачивает кусок темного бархата и вынимает небольшую икону. Он поднимает ее—и все присутствующие встают. Одни встают стремительно и фанатически крестятся, другие поднимаются неторопливо—кажется, не очень охотно, скорее потому, что неудобно не встать.

Пауза. Тишина.

Сергей Нащекин вдруг отделяется от окна и проходит через комнату к Иннокентию Сергеевичу. Нащекин идет демонстративно, несколько даже вызывающе, он останавливается, крестится, целует икону и отходит на место.

И тогда один за другим офицеры подходят к иконе, крестятся и целуют ее.

Только два человека—полковник с прокуренными дожелта усами и штабс-капитан с подвязанной рукой, на груди которого четыре офицерских георгиевских креста,— остаются на месте. Полковник хрипло покашливает и ерзает в кресле, порываясь что-то сказать.

— Итак,—говорит Унгер,—все решено. Каждому известны его обязанности... Вы что-то хотели сказать, Юрий Васильевич?—обращается он к полковнику.

В ответ на приглашение полковник поднимается и грубым, хриплым голосом отрывисто говорит:

— На мое участие убедительно прошу не рассчитывать... Вот так-с.

— Простите,—недоуменно моргает лысый генерал. Толстые веки с белесыми ресницами закрывают и открывают его выпяченные, рачьи глаза.—Простите... Я вас не совсем понимаю, Юрий Васильевич...

— Что ж тут понимать, ваше превосходительство. Я лично ни на какую авантюру с Романовыми не пойду. Вот так-с. Отказываюсь...

Ропот возмущения проносится по комнате.

— Спокойствие, господа,—говорит Унгер,—прошу спокойствия. А вас я попросил бы объясниться точнее,—жестко говорит он полковнику.—Мы, если не ошибаюсь, связаны честью и присягой...

Полковник усмехается.

— Присяга? От нее нас освободил сам Романов—отрекся от престола, как эскадрон сдал. Тут, в штабах и кабинетах, может быть, смотрят на это по-иному, но у нас на фронте... Короче—надо было думать раньше, когда Александра Федоровна с Распутиным позорила Россию, когда мы стыдились смотреть в глаза друг другу, когда... да что там говорить... Я больше не слуга Романовым и отказываюсь класть голову ради их спасения.

— Трус!—раздается крик со стороны окна.— Вы просто трус, полковник!

Сергей Нащекин не кричит—он визжит эти слова, весь дрожа, побледнев, едва сдерживаясь, чтобы не броситься на полковника.

— Что?..

Полковник, взревев, поворачивается к Сергею.

— Ради бога... господа... тише...

— Трус!—еще громче и тоньше вскрикивает Сергей.

Выхватив из кобуры револьвер, полковник бросается к нему.

— Застрелю как собаку,—хрипит он.

— Господа... господа...

Офицеры оттаскивают полковника от Сергея. Рука с наганом оказалась поднятой вверх. Раздается выстрел, и стеклянная люстра разлетается вдребезги.

Наступает мертвая тишина.

Осторожно ступая, Константин Анатольевич подходит к двери, отпирает ее и выглядывает в приемную.

— Никого...

Другой офицер смотрит в окно—перед ним пустынный сад. Семена, прижавшегося к стене, он не видит.

Офицер закрывает окно.

Теперь Семену плохо слышно то, о чем говорят в кабинете. Он поднимается на носки, прислушивается.

Рядом с полковником, которого удалось, наконец, успокоить, становится штабс-капитан с подвязанной рукой в лубке и с четырьмя офицерскими георгиевскими крестами на груди.

— Прошу, господин Нащекин, и меня зачислить в трусы. Я полностью согласен с Юрием Васильевичем и прошу на меня также не рассчитывать.

Снова ропот возмущения проносится по комнате.

— ... Я думаю, излишне говорить, что план мы сохраним в тайне. Но пути наши расходятся. Вы идете против народа, а у нас дорога с русским народом одна. Честь имею. Прошу, Юрий Васильевич...

Они уходят.

— Заприте дверь,—угрюмо говорит барон Унгер,—мы не забудем имена изменников. А сейчас нам нужно торопиться. Сергей Александрович,—обращается он к Нащекину,—успокоились? Доложите, что вами сделано.

Сергей стоит спиной к окну.

Он не видит, как оконная рама медленно приоткрывается. На нее с величайшей осторожностью нажимают пальцы Семена.

И вот Семену ясно слышен голос:

— Мне удалось с согласия полкового комитета вывести сегодня первую и вторую роты на железнодорожную линию в районе Царского Села якобы для того, чтобы не допустить отъезда царской семьи. На самом же деле наши солдаты послужат для охраны линии, и мы пропустим царский поезд...

Семен приник к стене, вжался в нее. Потрясенный тем, что услышал, он оглядывается—нужно бежать, сообщить полку... Однако малейшее движение может выдать его присутствие.

С величайшей осторожностью Семен пробирается вдоль стены и, дойдя до угла, где он уже не может быть виден, бросается бежать.

В кабинете продолжается совещание.

— Отлично,—говорит Сергею барон,—мы приступаем к действию немедленно. Все знают свои обязанности и свои посты. Капитан Нащекин первым отправляется в Царское,—вот пропуск во дворец...

Он передает Сергею пакет.

— Ровно в восемь их величества должны быть готовы. Автомобиль будет ждать у ограды с северной стороны и доставит их величества к поезду. Вопросов нет? Сергей Александрович, вам нельзя терять ни минуты. С богом!

Семен огибает беседку и подбегает к калитке. Толкнул—она открылась.

Голос генерала. Так я узнал о готовящемся предательстве. Нужно было немедленно, пока не поздно, сообщить нашим солдатам, что они обмануты...

Семен выскальзывает из калитки на улицу, оглядывается—никого.

Голос лакея. А я в это время, не подозревая, что наш заговор раскрыт, спешил в Царское.

Сергей идет по Царскому Селу. Мы видим улицу с движения, с точки зрения Сергея. Надрывается гармошка. Гуляют в обнимку солдаты. На гимнастерках красные банты. Фуражки сбиты на затылок.

Никто не уступает Сергею дорогу, никто не отдает ему честь.

Голос лакея. Шелуха от семечек шуршала под ногами. Я слышал этот звук всюду, я слышал его даже во сне. Мне казалось, что Россия погибает под горами этой шелухи, как под лавой, извергнутой вулканом.

Возле решетки Царскосельского дворца толпятся обыватели. У них тоже красные банты—у кого с радости, у кого—со страха.

Кое-кто расположился здесь всерьез—с семьей, с харчами, принесенными из дома, видимо, решив во что бы то ни стало дождаться, когда выйдет гулять бывший российский император.

Часовой сгоняет мальчишек, усевшихся на решетку.

— А тебе жалко, дяденька? Мы только посмотрим.

— Брысь отсюда.

— Дяденька, а скоро царя станут показывать?

— Брысь, поганцы.

Пожилой господин с пышными усами и пышным красным бантом на отвороте пиджака говорит негромко—для ближайшего окружения.

— Все-таки удивительные дела на Руси происходят: господа жиды на свободе ходят, а царь под замком на хлебе и на воде сидит...

— Ах, как вы правильно говорите!—подхватывает дама, у которой на высокой груди тоже прикреплен красный бант.—Нет, вы удивительно верно говорите! И что только он плохого сделал?

— А ну, кто тут контру разводит?!..—раздается грубый голос матроса, стоящего неподалеку.—Чего вы там языками треплете?

Дама и пожилой господин спешат скрыться в толпе.

Сергей останавливается—дальше невозможно пробраться. Два солдата выкрикивают под гармонь частушки. Один из них—рябой, с болтающимся из-под фуражки чубом—кричит частушки, вскидывая голову, взмахивая руками.

Второй—толстый, краснолицый, накоротко остриженный—поет с полным безразличием высоким, тонким голосом.

— Позвольте пройти,—говорит негромко Сергей, пытаясь пробраться сквозь толпу. На него не обращают внимания.

Солдаты, слушая частушки, громко смеются.

— Позвольте...

— Куда торопишься, ваше благородие...—говорит молодой солдат с озорными глазами.—Ваше дело теперь отдыхать.

Солдата держит под руку курносая мещаночка.

— А может быть, они на рандеву спешат?—кокетливо произносит она.

Солдат стоит, загораживая Сергею дорогу, улыбается.

Голос лакея. Мне стоило нечеловеческих усилий сдержаться. Не знаю, как удалось мне не броситься на него, не ударить эту тварь—пусть бы и меня растерзала толпа... Как я их всех ненавидел... Но я помнил о своей миссии, помнил, куда иду, чего ждут от меня, что должен я совершить для России...

Посмеиваясь, толпа расступается, и Сергей проходит.

— Ишь, волчонок...—говорит ему вслед рыжебородый мещанин.—Даже пятнами пошел. Не нравится ему, видишь...

Взрыв смеха ударяет в спину Сергею.

У входа в Царскосельский дворец—пулеметы, часовые.

Сергей проходит сквозь цепь внешней охраны.

Он передает конверт начальнику караула, и его ведут в комендантскую.

Полковник—грузный, седой человек с отвисшими, как у бульдога, щеками—читает письмо.

— Я предупрежден,—говорит он,—и готов сделать все. Но положение здесь очень сложное. Мы сами под контролем солдат охраны. Они следят за каждым нашим шагом. А главное—сегодня прибыл новый уполномоченный Временного правительства, и это может сломать все планы... Сколько у нас времени?

— Назначено на восемь.

— Я попробую узнать, где он и можно ли его на это время изолировать... Подождите здесь...

Полковник хочет выйти, но дверь открывается, и входит Кирилл Бороздин.

Растерявшись, полковник останавливается.

— Вот, господин уполномоченный...—говорит он.—Прошу извинить, ко мне приехал племянник...

— Да?.. Не знал я до сих пор, что у Сергея Нащекина есть такой дядя.

Полковник, поняв, что попался, стоит ни жив ни мертв.

— Давно мы с тобой не виделись, Сергей,—говорит Кирилл, усаживаясь в кресло,— и пора забыть нашу глупую ссору. Садись, нужно поговорить. И вас прошу не уходить,—обращается он к коменданту.

Полковник садится. Сергей по-прежнему стоит у окна.

— Так вот, господа. Временному правительству о заговоре все известно. И зачем прибыл сюда капитан Нащекин, нам тоже, конечно, известно.

— Я рад, что у вас так хорошо поставлен шпионаж,—резко отвечает Сергей,—но хотелось бы обойтись без этого спектакля. Можете вызывать охрану.

— Очень красиво сказано,—отвечает Кирилл,—немножко театрально, но все-таки красиво. Короче, господа, давайте выясним недоразумение. Временное правительство поддерживает вашу акцию, и я уполномочен об этом заявить. Понятно?

Полковник привстает и снова садится.

— Приняты все меры,—продолжает Кирилл,—чтобы поезд благополучно прошел до Архангельска. Александр Федорович лично занимается этим вопросом. Ну, Сергей, что ты теперь скажешь?

Сергей подходит и энергично пожимает руку Кириллу.

— Я очень рад, что мы вместе в этот решающий час. Все забыто, Кирилл.

Комендант вытирает платком мокрый лоб.

— Слава богу, слава тебе господи.

Сергей смотрит на часы.

— Нам нужно торопиться.

— Пойдемте,—говорит комендант.

Бесшумно подходит к Царскосельскому вокзалу поезд: паровоз с тремя салонами и двумя вагонами первого класса.

Белый пар ударяет в землю—поезд останавливается.

К маленькой калитке ограды Царскосельского дворца медленно, один за другим, подкатывают два закрытых черных автомобиля. За рулем—офицеры. По обе стороны машины тоже становятся офицеры.

На углу появляются еще два офицера и останавливаются, настороженно оглядываясь.

Из парадного на улицу выходят несколько офицеров и расходятся в разные стороны. Одни из них подходят к поезду на Царскосельском вокзале.

Другие входят в аппаратную телеграфа.

Третьи снимают внутренний караул у калитки дворца. Солдата, стоявшего на часах, оглушают, оттаскивают в сторону.

Минутная стрелка на больших ручных часах коменданта показывает, что до восьми остается пятнадцать минут.

Комендант ведет Сергея через длинный коридор, потолок и стены которого покрыты лепными украшениями. Оглянувшись, комендант открывает маленькую потайную дверь и проходит в нее вместе с Сергеем. Они остаются в полной темноте.

— Подождите здесь,—шепчет комендант.

Затем тонкая полоса света ложится на Сергея и кто-то говорит: «Этот?»

— Да,—отвечает шепотом комендант,—пропустите его.

И Сергей неожиданно оказывается во внутренних покоях дворца. Дальше его ведет высокая старая дама.

Кроме солдат, стоящих у дверей, ничто во дворце не указывает на то, что произошла революция. Паркеты сияют, вазы и картины на местах. Дворцовая прислуга бесшумно исполняет свои обязанности. Но стоит посмотреть внимательнее, и можно заметить мелькнувший вдруг в глазах приближенных царя страх. При виде постороннего лица они настораживаются.

Дама ведет Сергея по бесчисленным переходам, залам и коридорам.

— Скажите,—тихо говорит Сергей,—как государь?..

Дама вздыхает.

— Не спрашивайте. Это такая боль. Я не могу спокойно смотреть на него...

Они входят в маленький белый зал с золочеными колоннами. Здесь ждут десять офицеров свиты.

— Сергей Александрович Нащекин,—представляет его дама.

Офицеры молча раскланиваются.

— Сейчас их величества выйдут,—шепотом сообщает Сергею тонкий, высокий офицер.—Государь пожелал зайти в часовню. Она здесь, прямо за этой дверью.

Сергей переводит взгляд на дверь.

Голос лакея. Монархия, царь, Россия... были для меня с детских лет такие же ясные, незыблемые понятия, как земля, как солнце, как вода. Можно было сомневаться в чем угодно, даже в существовании бога, но в одном я был убежден навсегда: в том, что царь и Россия—это одно и то же. Какое все-таки счастье, думал я, что именно мне предстоит освободить его...

Резная дверь приотворяется, в зал на носках выходит офицер свиты.

— Государь...—говорит он и становится рядом с дверью.

Вдруг все головы поворачиваются в противоположную сторону. Раздаются торопливые шаги по мраморным плитам коридора. Слышен звон шпор.

Дверь распахивается. Быстро входит задыхающийся от волнения и бега комендант.

— Господа... господа...

...И больше ничего у него не получается. Он выпучивает испуганные глаза и повторяет только:

— Господа... го-спо-да...

Вбегает лысый полковник:

— Несчастье... явилась толпа солдат и рабочих... с винтовками... с пулеметами. Они требуют... они имеют дерзость требовать... чтобы им предъявили государя.

— Неужели узнали? Откуда?

— Все погибло! Все погибло!—бормочет комендант.

— Предъявить царя... Невероятная наглость...

— Что же делать, господа?

— Подумать только—в последнюю минуту...

— Нужно скорее сообщить его величеству.

— Да-да, я иду, я иду...—говорит комендант и уходит в часовню.

Пауза.

— Не может же государь исполнить это чудовищное требование!

— А что делать? Их тысячи—они разнесут дворец.

— Пусть государь сам решает.

— Никогда в жизни он не согласится на это унижение, — убежденно говорит Сергей.

— Мы будем драться до последней капли крови.

— ...даже если это будет безнадежно. Есть святыни, которыми не жертвуют,— поддерживает Сергей.

— Тогда нужно организовать оборону, нужно действовать. Капитан Нащекин, вы берете это на себя?

— Благодарю за доверие.

Сергей поворачивается, собираясь уйти, но за его спиной раздается голос:

— Государь...

Он останавливается.

Из часовни в сопровождении коменданта выходит Николай Романов.

— Здравствуйте, господа,—говорит он и неторопливым шагом проходит в противоположную дверь.

— Прошу следовать за нами...—шепотом бросает комендант на ходу.

Офицеры идут за Николаем.

— Неужели он согласился...—шепчет один из офицеров.

— Да что вы...—шепотом отвечает Сергей,—тут что-то другое.

—...Стой, стой, говорю!

— Заходи слева!

Петренко с солдатами захватывают приготовленные для бегства Романовых автомобили. Офицеров, сидевших за рулем, выволакивают на улицу.

Стрельба.

Короткая схватка с офицерами у калитки.

Заговорщики разбегаются со своих постов. Рабочие и солдаты преследуют их.

На паровоз взбираются солдаты и выбрасывают из будки офицеров и машиниста.

Перед дворцом кипит вооруженная толпа.

Слышатся крики:

— Упустили! Сбежал Николашка!

— Выпустили! Расстрелять гадов!

В вестибюле дворца, глубоко заложив руки в карманы пиджака, стоит Николай Игнатьев. Вокруг него вооруженные рабочие-вольфовцы и пулеметчики, среди которых Семен.

За широкой стеклянной дверью видна бушующая толпа.

В вестибюле появляется Кирилл Бороздин. Он останавливается в стороне, настороженно глядя на группу рабочих и солдат.

Открывается дверь из внутренних покоев. Сопровождаемый офицерами свиты, выходит Николай Романов.

И вот—два лагеря друг перед другом.

Офицеры готовы каждое мгновение схватиться за оружие—все кобуры расстегнуты.

Взгляды направлены на Николая Игнатьева, который стоит, заложив руки в карманы, прямо перед бывшим царем.

Игнатьев неторопливо вынимает руку из кармана пиджака.

Глаза Романова, глаза офицеров свиты следят за движением Игнатьева, за его рукой.

Однако Игнатьев достает из кармана только папиросу.

Карман пиджака по-прежнему оттянут наганом.

Свитские офицеры переглядываются.

Романов делает шаг вперед и протягивает Игнатьеву руку.

— Здравствуйте, господа. Вы хотели меня видеть.

Сергей в ужасе смотрит на него.

Николай Игнатьев не подает руки.

— Ваши руки испачканы народной кровью, гражданин Романов,—говорит он,—а видеть вас мы хотели только потому, что питерские рабочие и солдаты поручили нам проверить, не сбежали ли вы. Все. А теперь—кругом марш!

Пауза.

Николай Романов поворачивается и уходит.

Сергей провожает его взглядом, полным отчаяния.

Голос лакея. Теперь все мне было безразлично. Я видел самое страшное—на моих глазах упал и рассыпался в прах идеал, которому я служил всю жизнь. Ничего не осталось, кроме ужаса и пустоты.

Вслед за лысым полковником и другими офицерами Сергей направляется к двери, ведущей во внутренние покои.

Семен преграждает им путь. Мгновение Сергей и Семен молча стоят друг против друга. С ненавистью смотрят—глаза в глаза.

Что, ваше благородие,—тихо говорит Семен,—опять повстречались?

Голос лакея. Если бы я мог убить его в эту минуту! Вот когда я понял, что такое классовая ненависть!

Голос генерала. Во мне тогда боролись противоречивые чувства. Я не хотел, чтоб мой поступок был понят как личная месть. Но ведь это был не только мой враг. Как упустить такого опасного зверя...

Мы слышим этот диалог на сверхкрупном плане—двух пар глаз.

— Ну, в чем там дело? Потрудитесь пропустить нас!—раздраженно говорит лысый полковник.

Но Семен стоит неподвижно, преграждая винтовкой путь.

Голос генерала. Мне не пришлось ничего говорить. Заговорщиков тотчас опознали.

Вокруг задержанных Семеном офицеров собрались солдаты. Слышатся угрожающие выкрики.

— Вы арестованы!—говорит Николай Игнатьев.—Сдайте оружие!

Офицеров окружают солдаты.

Сразу потухнув, с полным безучастием Сергей дает себя обезоружить.

Кирилл Бороздин подходит к Игнатьеву.

— Как уполномоченный Временного правительства я одобряю ваши действия.

Сергей вскидывает на Кирилла взгляд, но тот не смотрит в его сторону.

— Проститутка...—говорит Сергей, в то время как ему связывают ремнем руки за спиной.

— ...и от имени Временного правительства благодарю вас,—говорит Игнатьеву Кирилл.

— Ну, тогда я буду спать спокойно,—насмешливо отвечает Игнатьев,—а то я все мучался, не рассердится ли Александр Федорович...

Кирилл делает вид, что не понял насмешки.

— Вот кого благодарите...—указывает Николай на Семена.—Если бы не товарищ Востриков, ехали бы уже их величества за границу...

— Пойдемте,—предлагает Кирилл,—нужно объявить народу.

Они выходят из дворца.

Народ, заполнивший дворцовый двор, замирает.

— Товарищи! Гражданин Романов никуда не сбежал, он находится здесь—его предъявили вашим представителям!

Митингово выкрикивает слова Кирилл Бороздин.

— ...Благодаря революционной бдительности рабочих и солдат побег бывшего царя за границу предотвращен!

Николай Игнатьев с иронической улыбкой наблюдает за Кириллом.

Ура!—кричат в толпе.

— ...И вот кому персонально мы обязаны... вот кто предупредил о готовящемся преступлении...—Кирилл протягивает руку Семену.—От имени революции, товарищ Востриков, выражаю вам благодарность.

Кирилл отстегивает со своей гимнастерки офицерский георгиевский крест и прикрепляет его к груди Семена рядом с двумя солдатскими.

— Мы уйдем, а Николай все равно сбежит!..—кричит бородатый солдат.

— Здесь у него все свои!

— Мы им не верим!

Игнатьев поднимает руку. В толпе устанавливается тишина.

— Изменническая охрана дворца,—говорит он,—снимается. Ее заменяют революционными частями.

— Ура-а-а!..

— Участники монархического заговора арестованы,—продолжает Николай,—и предстанут перед судом народа...

В толпе крики:

— Сейчас судить!

— Расстрелять!

— ...Спокойно, товарищи! Никакого самосуда мы не допустим. Революционному народу это не пристало.

— Товарищ Востриков,—обращается Игнатьев к Семену,—принимайте арестованных. Доставьте их в полк. Отвечаете головой.

Семен подходит к группе арестованных офицеров, окруженных конвоем. Среди них Сергей и лысый полковник.

— За мной!

Офицеров ведут сквозь бурлящую толпу. Конвой с трудом сдерживает напирающих со всех сторон людей.

Арестованных вталкивают в грузовик. Заставляют сесть на пол.

Машина уезжает. Вслед ей несутся проклятия.

Мы видим лицо Сергея. Через борт грузовика он смотрит на бушующую толпу.

...Вдребезги разлетается упавший на пол бокал.

Лакей, очнувшись от воспоминаний, быстро наклоняется и подбирает осколки стекла.

Мы снова во французском ресторане.

— Что с вами сегодня?—говорит лакею, перегнувшись через стойку, месье Борель, хозяин ресторана.—Делаю вам замечание.

За дальним столиком в углу ресторана поднимается огромного роста французский моряк с густыми черными усами.

— Господа!—произносит он раскатистым басом.—Среди нас находятся русские. У них сегодня большой праздник—годовщина революции. Я хочу выпить глоток вина за их здоровье.

В зале поднимается невообразимый шум. Одни посетители бросаются к русским, пожимают им руки, обнимают; другие встают и поднимают свои бокалы. Месье Борель тоже поднимает стакан вина над стойкой. Несколько человек, демонстративно отвернувшись, продолжают сидеть на месте.

Французский моряк, держа в одной руке бутылку вина и бокал в другой, вместе с товарищами подходит к столику русских.

— За мир! За дружбу!—поднимая бокалы, отвечают русские.

Все выпивают вино.

— Ну извините, мы помешали.

— До свидания.

— Привет Москве.

В зале восстанавливается порядок.

Гарсон сменяет тарелки.

Генерал достает из портсигара новую папиросу, закуривает.

Сквозь дым папиросы перед нами возникает волнующееся солдатское море. Бурный митинг идет в казарме. Сменяют друг друга ораторы.

Голос генерала. Я помню день, который круто повернул мою жизнь, да и для всей России он стал началом больших событий. В ночь на третье июля в полку шли митинги. Солдаты требовали немедленного выступления против Временного правительства. Наши большевики удерживали солдат от неподготовленного выступления, но их не слушали. Послали на «Металлист» за Николаем Игнатьевым, который был уже признанным вожаком заводских рабочих. Страсти накалялись все больше и больше.

— Долой министров-капиталистов!—кричит очередной оратор.—Долой Временное правительство! Товарищи! Керенский восстановил смертную казнь! Керенский посылает солдат умирать за международный капитал!.. Доколе нам терпеть, товарищи! Зачем же мы революцию совершили! Для того сбросили мы одного кровопийцу, чтобы другого посадить себе на шею!

Каждое слово оратора вызывает бурю в наэлектризованной аудитории.

В глубине зала наспех сколоченное возвышение—нечто вроде эстрады, на нем президиум. Среди солдатских гимнастерок в президиуме появляется кожаная тужурка Николая Игнатьева.

Новый оратор вскарабкивается на помост.

— Где обещания временных? Нам посулили землю, где она? Пули—вот что мы имеем вместо земли. Моего отца расстреляли каратели за то, что сеял на помещичьей земле. Вот что творят меньшевики и эсеры. Долой Временное правительство! Вся власть Советам!

— Довольно болтать!—кричит следующий оратор.—Бери пулеметы—и айда в город!..

— Товарищи! Товарищи!—старается перекричать солдат Петренко.—Выступать сейчас рано еще. Мы, большевики, считаем, что время для выступления не настало...

Крики толпы перекрывают голос Петренко. Он все-таки продолжает говорить, безуспешно стараясь быть услышанным.

— Долой!—кричат в толпе солдаты.—Долой!

— Выступать! Долой Временное правительство! Ура-а!

Николай Игнатьев, поняв положение дел, быстро подходит к краю помоста на помощь Петренко.

В дверях появляются рабочие с «Металлиста» и швеи из «Русалки». Они смешиваются с солдатской массой.

Нюша, увидев на трибуне Николая, замирает в дверях

Николай снимает фуражку, кладет на стол.

Толпа стихает. Николая хотят слушать.

— Товарищи солдаты,—говорит он,—политическую обстановку вы оцениваете правильно. Товарищ Ленин ясно доказал, что Временное правительство защищает буржуазию и является злейшим врагом рабочих, солдат и крестьянства...

Взрыв восторга.

Нюша смотрит на Николая сияющими глазами. Ей нравится каждое его слово, каждое движение, она любуется им.

Вдруг, приняв решение, Нюша присаживается на подоконник, достает из кармана жакетки листок чистой бумаги, карандаш и начинает писать:

«Письмо пущено от Анны Федоровны Никитиной. С приветом к тебе, дорогой Коленька. Хочу сказать, что люблю тебя больше жизни и ты мой любимый, родной, ненаглядный. Мое счастье, Колюшенька, целую тебя бессчетно раз. Твоя дура Нюшка».

Сложив письмецо и написав на нем «Оратору товарищу Игнатьеву», Нюша пускает его по рукам.

Мелькает над солдатскими головами белый квадратик, подвигается к трибуне. А настроение толпы резко изменилось. Николаю уже свистят, прерывают его речь выкриками.

— ...Но большевики призывают вас к выдержке и спокойствию,—говорит Николай.—Выступать сейчас рано, товарищи!!

В ответ ему несутся возмущенные крики:

— Долой! Не желаем слушать!

— Лишить слова! Доло-о-ой! Доло-ой! Доло-ой!

Записка доходит до Николая.

Пользуясь вынужденной паузой, он разворачивает ее, читает нахмурившись. На мгновение в глазах его мелькает улыбка, он складывает, рвет записку и сует обрывки в карман.

— Видели, братцы!—визжит, вскочив на эстраду, маленький солдат Граф.—Измена, братцы! Видали, как он записку рвал? Вот они, большевики,—продался! Говори, продался? Продался буржуям!—подступает он к Николаю.

Раздается рев негодования:

— Измена!

— От контры инструкцию получил!

Часть солдат заступается за Николая, один из них пробует взять слово в его защиту. Но это еще более разжигает страсти. Заступников оттесняют, солдаты вскакивают на подмостки, плотно окружают Николая. Ему угрожают, тыча в грудь винтовками.

— Говори!

— Что за записка?

— Измена!...—несется крик.—Записка! Записка... Записка...

— Измена!

Нюша пробирается вперед. Она кричит, но ее никто не слышит. Бледная, в сбившейся косынке, Нюша разрывает руками путь, но сквозь толпу солдат не пробиться.

— Это я, я!..—кричит Нюша.—Товарищи, ради бога! Это я писала!..

Даже стоящие рядом не слышат, не слушают Нюшу. Люди возбуждены... Бурлит негодование.

— Пустите, проклятые!

Нюша царапает, кусает солдат, рвется вперед.

— Черт! Кто тут кусается?!

Николай схвачен, его держат десятки рук. Кожаная куртка разорвана.

— Ага!—торжествующе вскрикивает Граф, вытаскивая из кармана куртки Николая куски записки.—Попался! Вот она, братцы, самая инструкция...

— У... гад!..—кто-то толкает Николая.—Шкура, продался буржуям.

Говорить ему не дают. Все кричат сразу во сто глоток.

Высокий черномазый солдат вырывает из рук Графа обрывки записки и, наклонившись над столом, складывает ее. Несколько болельщиков с горящими ненавистью лицами помогают ему.

— В комитет!—кричат одни.

— К стенке его!—орут другие.

— И второго хватай! Не выпускайте Петренку! Одна шайка-лейка!

Схватывают и Петренко, скручивают ему руки на спине.

Обоих волокут вниз с трибуны.

Кипение дошло до высшей точки.

Нюша бьет в спины, царапается, плачет, но пробиться вперед не может.

Николая ведут вниз по ступенькам.

И вдруг в группе солдат, наклонившихся над столом, что-то произошло. Смущенный Граф отступает. Раздается смех.

— Стойте, товарищи!—Черномазый солдат поднимает руку.—Стойте! Тут ерунда получилась.

Ему трудно успокоить толпу, но постепенно, один за другим солдаты начинают прислушиваться.

— Братцы!—надрывается черномазый.—Не губите людей, братцы! Слушайте, что тут писано... Это личная записка, товарищи!

Наконец все успокаиваются, и солдат читает:

—«...люблю тебя больше жизни... ты мой ненаглядный... целую тебя бессчетно раз. Твоя дура Нюшка». Вот она какая—инструкция!

Солдат шлепает по шапке Графа, и тот, опозоренный, исчезает с трибуны.

Смех возникает не сразу—то в одном, то в другом месте, он ширится, растет, и вот уже хохочет весь митинг.

— Ну и здорово!

— Вот так шпиён!

— Ты мой любимый!—кричит, смеясь, Николаю белобрысый солдатик.—Ты мой ненаглядный!

— Привет Нюшке!—слышится с другой стороны.

Волнами перекатывается по толпе хохот, а посреди этой веселой толпы затерялась маленькая фигурка Нюши. Она плачет, закрывая лицо руками.

— Ура товарищу Игнатьеву!—кричит кто-то.

Мощное «ура» проносится в ответ. Николая поднимают и несут обратно к трибуне те самые солдатские руки, которые только что готовы были растерзать его.

Нюша плачет все сильнее и сильнее.

Гремит «ура»!

Голос генерала. О событиях в полку я узнал много позже от товарищей. А в то время я охранял арестованных офицеров.

Семен стоит с винтовкой возле двери, за которой заперты арестованные.

Пустая штабная комната, где стоит Семен, выходит окнами во двор казармы. Отсюда видны окна зала и за ними солдатская масса, митинг.

Штаб едва освещен слабым желтым светом угольной лампочки, горящей под потолком.

Но сквозь раскрытое окно в комнату по временам падает яркий свет раскачивающегося уличного фонаря.

Семен, стоящий с винтовкой у двери, то освещается этим светом, то остается в тени. Он прислушивается к тому, что творится за запертой дверью, наклоняется, глядит в замочную скважину.

Несколько офицеров сидят прямо на полу—их закрыли в пустом помещении. Сергей нервно ходит из угла в угол, кусает ногти.

Вдруг, услышав что-то, Семен вскидывает винтовку и поворачивается ко входу.

— Стой, кто идет?

Никто не отвечает, но шаги приближаются.

— Стой, говорю! Кто идет?

Ответа нет.

Дверь начинает приотворяться.

— Стой, стрелять буду!

Щелкает затвор.

В раскрытой двери—Ирина.

Семен опускает винтовку.

— Это вы...

Не отвечая, Ирина подходит ближе. Она в темном костюме, затянутом в талии, в маленькой шляпке с сиреневой вуалью.

— Я, как видите... Здравствуйте, Семен,—тихо говорит она.

Несколько мгновений они молча стоят друг против друга. Вокруг—никого. Свет уличного фонаря пробегает по ним, выхватывая из темноты то окаменевший рот Семена, то холодные глаза Ирины.

> Голос генерала. И как только у меня не разорвалось сердце, когда я ее увидел... А внутренний голос шепчет мне: берегись, Семен, это твой враг.

Раскачивается, раскачивается на ветру уличный фонарь, попеременно освещая то Семена, то Ирину.

Она делает еще шаг вперед. Лицо ее теперь рядом с его лицом.

— Я не собираюсь лгать,—говорит жестко Ирина,—я пришла, конечно, не из-за вас...

> Голос генерала. Она, видно, хотела свидания со своими. Но я твердо решил: что бы она ни говорила, как бы меня ни умоляла—быть железным, не уступать...

— Вы должны выпустить их,—говорит Ирина,—и вы это сделаете. Я так хочу. Слышите?

> Голос генерала. Вот как! Вот она чего требовала! Ни больше ни меньше. Ну, думаю, не выйдет. Придется тебе, милая, уйти с чем пришла.

— Вы слышите... Семен! Ну, если хотите, я прошу, я прошу вас... Ведь никто не узнает—сейчас не до них, все о них забыли...

Голос генерала. Эти глаза, этот голос... Еще так недавно эта женщина была для меня олицетворением всего прекрасного, благородного, чистого, всего самого чудесного на свете... Нет, я твердо, железно решил: не поддамся. Это мой враг.

— ...Я умоляю вас,—горячо шепчет Ирина.—Ну, слышите, слышите—я умоляю вас: спасите их, пока не поздно...

Голос генерала. Если я что-нибудь решал—всё. Никакими силами невозможно было заставить меня сделать по-другому...

Ирина хватает руку Семена, целует ее. Семен, вскрикнув, отдергивает руку.

Голос генерала. Ни за что, ни за что на свете... я этого не сделаю,—говорил я себе,—никогда. Ей не заставить меня это сделать.

Семен между тем идет к двери, отпирает ее и раскрывает.

Ирина бросается в объятия Сергея. Офицеры вскакивают с полу.

Семен стоит в дверях.

— Вы должны его отпустить,—говорит Ирина.—Он никому не причинит вреда... Может же человек просто жить... Он больше никогда не возьмет в руки оружия—пусть все горит... Сережа, подтверди, ну, дай слово... Сережа...

— Я даю слово дворянина. Мне действительно нечего больше защищать.

— Слышите... вы можете его отпустить с чистой совестью. Ну, слышите... ведь о них все забыли... Господа, ведь вы тоже даете слово...

— Конечно. Будь я проклят...

— Даю слово офицера.

— И я, и я...

Голос генерала. Нет, я чувствовал, что их нельзя отпускать, ни в коем случае нельзя. Я не хотел их отпускать...

Мимо Семена быстро проходят арестованные офицеры, проходят Сергей с Ириной.

Семен стоит неподвижно.

Его лицо то освещается уличным фонарем, то погружается в тень.

Семен медленно выходит из дома.

Голос генерала. Я знал, что мне не миновать расстрела, и ждал, что меня вот-вот схватят...

Навстречу Семену быстро идет Кирилл Бороздин с несколькими офицерами.

Семен отступает, пытается спрятаться в подъезде дома, из которого вышел.

Но Бороздин успел заметить его.

— Востриков!

Семен выходит навстречу офицерам.

Голос генерала. Оказалось, однако, что об арестованных действительно все забыли. Прапорщик Бороздин приказал мне ехать с ним.

Офицеры усаживаются в открытые автомобили. Семен садится перед Бороздиным, рядом с курносым рязанским пареньком в новенькой кожаной фуражке с очками на околыше.

Машины выезжают через боковые ворота с территории полка.

Перед штабом Петроградского военного округа непрерывное движение. Подходят и уходят юнкерские патрули, подъезжают верховые. Отъезжают автомобили, и на их место тотчас являются новые.

Чувствуется чрезвычайная напряженность обстановки.

Отряд Бороздина выстроен рядом с другими отрядами во дворе штаба. Здесь юнкеры, офицеры и несколько десятков солдат.

— Граждане офицеры и солдаты!—обращается к отрядам генерал Половцев.— Революция в опасности! Большевики и прочие безответственные элементы подняли контрреволюционный мятеж против Временного правительства. Если они победят, революция погибнет: завтра же немцы захватят всю Россию и восстановят монархию. Я призываю вас...

Мы видим людей, которые слушают Половцева,—лицо Кирилла, замкнутое, серьезное; лица офицеров—в одном можно угадать черты жесткости, в другом лень и равнодушие, в третьем только готовность исполнять приказы...

Перед нами проходят лица юнкеров и солдат, и, если посмотреть на них внимательно, мы узнаем среди них и молодого циника, и обманутого честного юношу, и хитрого кулацкого сынка, и тупицу, который даже не пытается уловить смысл слов, выкрикиваемых оратором.

И вот, наконец,—Семен. Он внимательно слушает, изо всех сил стараясь понять происходящее. Брови его круто сдвинуты, в глазах отражение мыслей, быстро сменяющих одна другую.

Голос генерала. Сейчас, через сорок лет, все кажется таким простым и ясным. Даже школьник может без запинки рассказать о расстановке классовых сил в июле семнадцатого года. Но тогда, внутри этой бури, мне было бесконечно трудно разобраться в смысле того, что происходило. Я еще верил эсеровским революционным фразам. Помню, иногда появлялась у меня на душе какая-то смутная тревога, но отчего она—не знал...

— Смирна-а! Шаго-ом марш!—раздается команда, и отряды выходят из ворот штаба на улицы Петрограда.

...На площади перед казармой пулеметного полка все ходит ходуном.

Из ворот толпами выходят солдаты.

Навстречу им с завода идут рабочие «Металлиста». Они окружают Николая Игнатьева и о чем-то возбужденно ему рассказывают.

Голос генерала. Пока Николай, направленный к нам райкомом, пытался удержать пулеметчиков от выступления, у него самого на заводе произошло то же, что у нас. Рабочие не слушали предупреждений большевиков и выходили на улицу.

Бурлящая, беспорядочная людская масса начинает оформляться в две колонны— солдат и рабочих.

Разворачиваются флаги, появляются плакаты. «Вся власть Советам!»—написано на одних, «Долой Временное правительство!», «Мира! Земли! Хлеба!»—на других.

— Как же мы пойдем, если у нас была директива ЦК не допустить выступления?

Петренко растерянно смотрит на Николая, который надевает наспех починенную Нюшей кожаную куртку.

— А вот так и пойдем,—отвечает Николай.—Наш долг—быть с ними вместе и принять все меры, чтобы демонстрация носила мирный характер. Народ у вас в полку сознательный... (Николай, усмехнувшись, притрагивается к шишке, которая у него выскочила на лбу после событий на митинге.) Сейчас одна глупая пуля может вызвать море крови... Задача ясна, товарищ Петренко? Передайте всем большевикам. И торопитесь.

Николай присоединяется к рабочим «Металлиста».

На улице стоит грозный и веселый гул.

Демонстрация начинает двигаться.

Балагуры, без которых не обходится ни одно массовое выступление, задевают женщин. Мальчишки вертятся под ногами, всем мешая. Солдаты—кто тащит пулемет, кто набивает патроны в ленты, кто выводит лошадей и запрягает повозки.

Два солдата волокут только что изготовленный лозунг. Они на ходу разворачивают полотнище на двух древках: «Берегись, капитал! Булат-пулемет сокрушит тебя!»

Пулеметчики встречают лозунг громкими криками одобрения.

Из казармы вывозят пулеметы.

Рабочие останавливают дорогой черный легковой автомобиль. Испуганный пассажир выглядывает из окна.

Силыч подступает к нему.

— А ну, гражданин, очистите место!

— Позвольте, для кого это я должен очистить место?

— А вот он—пассажир... Давай, давай его сюда!..

И, открыв дверцу, рабочие втаскивают в машину пулемет.

— Что вы делаете? Это мой автомобиль! Какое вы имеете право?..

В другом месте солдаты останавливают извозчиков, ссаживают седоков и, заняв их места, присоединяются к демонстрации.

На улицу выезжают повозки с пулеметами. Лошадиное ржание смешивается с гулом человеческих голосов.

Из ворот «Металлиста» выходит отряд Красной гвардии с повязками, с винтовками на ремнях.

Впереди Павел Иванович—командир отряда.

Все покрывается мощным гудком завода. Он звучит тревожно, без перерывов.

Из швейной мастерской высыпают на улицу швеи. Застегивая жакетки, повязываясь на ходу платочками, женщины бегут к пулеметчикам, к рабочим. Кое-кто сразу подстраивается к «своему», другие просто присоединяются к отряду.

Николай ставит ногу на колесо грузовика, чтобы подняться в кузов.

— Оставайся,—говорит он Нюше,—сделай одолжение, тебе там делать нечего.

— Я не останусь, Коленька, я с тобой...

Зная, видимо, что спор бесполезен, Николай, вздохнув, помогает ей подняться в кузов.

—Мы вперед поедем, на разведку,—говорит Николай командиру заводского отряда Красной гвардии Павлу Ивановичу и Петренко.—Если не вернемся—значит, путь свободен.

Машина, заполненная рабочими и солдатами, быстро идет по улицам. Людей, стоящих в кузове, швыряет то в одну, то в другую сторону. Раздаются взрывы смеха.

Нюша вцепилась в кожаную тужурку Николая.

— Коля,—говорит Нюша, глядя на Николая снизу вверх,—я тебе что скажу...

Ветер бьет им в лицо. Машина несется все быстрее и быстрее.

— Ну что?

— У нас маленький будет...—шепчет Нюша на ухо Николаю.

— Правда?—Он хватает ее в объятия, прижимает к себе.

В это время машина круто поворачивает, и их вместе — обнявшихся—резко бросает сначала влево, потом вправо.

Николай ставит Нюшу спиной к движению и упирается в кабину руками, прочно ограждая от толчков.

Она улыбается.

— За «него» боишься?

Николай прикрывает глаза и улыбается ей в ответ.

Нюша прижимается к нему, целует в плечо.

И снова крутой поворот, но теперь падают в грузовике все, кроме Нюши и Николая—он прочно держится за кабину, и Нюша надежно защищена его руками.

Пулеметчики и рабочие движутся к центру города. Чем дальше, тем больше народу присоединяется к демонстрации. Заводы, воинские части со знаменами, с оркестрами, с лозунгами против Временного правительства, с плакатами «Вся власть Советам!».

> Голос генерала. Весть о выступлении пулеметчиков молнией разнеслась по Петрограду. Один за другим поднимались заводы, фабрики и полки. Из Кронштадта на катерах мчались на поддержку рабочим и солдатам революционные моряки. Благодаря влиянию большевиков демонстрация проходила мирно.

Грузовики, повозки, легковые автомобили с пулеметами движутся по мосту.

Плывут над головами людей полотнища с лозунгами.

На набережной толпа обывателей. Они наблюдают за движением демонстрантов. Здесь множество воинственно настроенных буржуа, гимназистов и студентов. Появляются плакаты: «Война до полной победы!», «Да здравствует Временное правительство!»

В толпе шныряют какие-то подозрительные личности.

Мощной волной выливается демонстрация на площадь и движется дальше, к центру.

Кирилл Бороздин поспешно поднимается по черной лестнице большого дома. Рядом с ним, по-журавлиному поднимая ноги, шагает длинный, нескладный офицер.

— Разрешите представиться,—говорит он.—Ротмистр Красавин. Мой отряд уже здесь, наверху. Мне приказано поступить в ваше распоряжение.

Юнкера из отряда Бороздина тащат вверх по узкой лестнице пулеметы и ящики с пулеметными лентами.

Семен идет замыкающим.

— Востриков!

Кирилл пропускает мимо себя последних юнкеров и обращается к Семену:

— Станешь здесь, у двери. И смотри—ни одной живой души...

Семен занимает пост на лестничной площадке, у входа в чердачную дверь. Рядом окно с грязными, запыленными стеклами.

На чердаке отряд Бороздина соединяется с другим отрядом, пришедшим сюда ранее.

Кирилл расставляет людей на крыше дома и у слуховых окон чердака.

— Ты здесь?—останавливается он перед Сергеем Нащекиным.—Ты что— в отряде Красавина?

— Да. К несчастью, я здесь. К несчастью, вместе с вами, прапорщик Бороздин. Что делать—у нас общий враг. Но я хочу сказать...—понижает Сергей голос.—После того, что было в Царском, руки я больше вам не подам и не считаю вас порядочным человеком.

Короткая пауза. Кирилл овладевает собой и сухо, тоном приказа говорит:

— Прошу занять позицию у этого слухового окна. Юнкер Харитонов, к капитану, вторым номером...

С помощью юнкера Сергей устанавливает пулемет в окне—отсюда открывается вид на широкий Невский проспект. Наискосок—здание Публичной библиотеки.

— Внимание!—гулко раскатывается по чердаку команда.

Далеко внизу из-за угла показалась колонна демонстрантов. Сергей берется за ручки пулемета.

Мы снова на улице.

Обнаглевшие молодчики приказчичьего вида, студенты, гимназисты, чиновники врываются в ряды демонстрантов и пытаются захватить знамена и плакаты. Иногда им это удается, и тогда слышатся ликующие крики обывателей. Но большей частью солдаты и рабочие выжимают этих личностей из своих рядов и идут дальше.

Толпа на тротуарах настроена воинственно. В адрес демонстрантов несутся ругательства. Старик Бороздин сходит на мостовую. Он обращается к обывателям:

— Господа, господа... к чему эта нетерпимость! Господа, я призываю к гражданскому миру... Господа, опомнитесь, это наши братья...

— Какие, к чертовой матери, братья, пошел с дороги...—Толстый буржуа замахивается палкой на Бороздина и вырывается вперед, к демонстрантам.

— Изменники!—кричит он им.—Предатели!..

Мы видим оскаленные зубы, трясущиеся от злобы старческие сизые щеки, грозящие кулаки. Воинственно вздрагивают перья на дамских шляпках, палки и зонтики грозно поднимаются над толпой. Кое-кто из солдат взбрасывает винтовку «на руку».

— Не отвечать! Не отвечать, товарищи!—кричит с грузовика Николай Игнатьев.—Спокойствие и выдержка! Не поддавайтесь на провокацию.

Демонстрация движется по Невскому, сдавленная с обеих сторон враждебной толпой, осыпаемая руганью.

— Не отвечать на провокации!—кричит Николай Игнатьев с грузовика.

— Не отвечать на провокации!—кричит Петренко, идя во главе колонны.

— Не отвечать на провокации!—передают из ряда в ряд рабочие.

Профессор Бороздин семенит рядом с демонстрантами.

— Господа!—обращается он к публике, бушующей на тротуарах.—Товарищи!—кричит он демонстрантам.—Призываю вас к гражданскому миру! Товарищи! Вернитесь в казармы! Подчинитесь своему начальству! Господа! Беспорядки на пользу нашим врагам германцам! Я прошу...

На старика никто не обращает внимания.

И вдруг откуда-то сверху забил пулемет.

Колонна остановилась. Шарахнулись передние. Снова забил пулемет. Раздаются винтовочные выстрелы.

Стрельба ведется сверху, с крыш, из чердачных окон. Спасения нет—на широкой улице негде укрыться. Люди заметались в панике.

— Что вы делаете! Остановитесь!—кричит старик Бороздин, устремляясь навстречу бьющему пулемету.

Не замечая, не понимая опасности, мечется он из стороны в сторону—то к тем, кто стреляет, то к тем, в кого стреляют, и кричит:

— Остановитесь! Товарищи! Господа!

Кто-то, схватив его за ногу, опрокидывает на землю:

— Сумасшедший...

Толпа мечется. Вскрикивают раненые.

Николай пытается собрать людей. Но все беспорядочно бегут, ища укрытия.

Падают убитые.

Семен слышит стрельбу.

Он пытается открыть окно. Рама не поддается. Семен пробует протереть стекло, но очистить многолетнюю грязь невозможно. Еще раз изо всей силы толкает он раму. Окно распахивается.

Перегнувшись, смотрит Семен вниз—он видит мечущихся под пулеметным огнем солдат, рабочих, женщин.

Из слуховых окон бьют пулеметы.

Падает раненый Петренко.

В панике мечутся люди.

Семен бросается к чердачной двери.

— Стойте!—кричит он, вбегая на чердак.—Там свои! Стойте! Не стреляйте, братцы!..

И вдруг в амбразуре слухового окна замечает Сергея Нащекина.

Семен бросается к нему и отрывает от пулемета.

Неловко перепрыгивая через чердачные балки, к Кириллу подбегает унтер-офицер.

— Ваше благородие... Там смертоубийство сейчас будет. Их благородие...

Не дослушав унтера, Кирилл, придерживая рукой шашку, бросается в дальний угол чердака.

Там у слухового окна схватились враги.

— ... дворянское слово, подлец... оружие не брать, сволочь... как собаку... в народ стреляешь...

— Пусти, слышишь...—старается вырваться Сергей.

— Что тут происходит? Востриков, что за самосуд? Убрать его!—приказывает Кирилл юнкерам.

Семена оттаскивают в сторону. В бессильной ярости он швыряет в Нащекина пуговицу от френча, которая осталась у него в руке.

Сергей машинально трогает пальцами карман френча, где оторвана пуговица.

Семен бьется в руках юнкеров.

— Негодяи... Мерзавцы... В кого... в революцию стреляете, гады...

— Дурак...—зло говорит Кирилл,—мы защищаем революцию от врагов, от бунтовщиков... дурак ты, дурак...

— Нет уж...—хрипит Семен,—вот вы, оказывается, кто... Пустите, сволочи...

Юнкера подталкивают его к двери.

Улица.

Обывателей как ветром сдуло с тротуаров. Захлопываются окна, двери, ворота.

На мостовой стоит ребенок, потерявший родных.

Стрельба стихла. Слышатся крики, стоны, проклятия.

По улицам Петрограда проносятся конные отряды юнкеров. Хватают, обыскивают прохожих. Ведут арестованных рабочих. Офицеры вламываются в дома.

Николай, оборванный, грязный, с окровавленной щекой, несет на плече тяжело раненного Петренко.

Нюша, оглядываясь, идет за ними. Николай стучит в ворота—никто не открывает. Он стучит сильнее и сильнее. Ворота глухие, железные, за ними—никого. Нюша бросается к парадной двери, барабанит в нее кулаками.

— Эй! Кто там есть! Откройте!

За дверью молчание, где-то слышатся свистки. Стрельба приближается.

Схватив с земли камень, Нюша запускает его в окно. Она бросается снова к двери, к окнам, к воротам и кричит:

— Откройте, проклятые! Откройте, ради бога! Раненый же тут! Люди вы или не люди! Откройте, пожалуйста.

Молчание.

На противоположной стороне улицы тихо отворяется дверь, и на пороге показывается старик.

Нюша бросается к нему.

— Уважаемый, пожалуйста, ради бога, спасите! Примите раненого... нам нельзя больше... гонятся они...

Старик молча открывает дверь шире.

— Спасибо, спасибо, родной..

Нюша помогает Николаю снять Петренко с плеча; они вносят его в дверь, поддерживая с двух сторон под руки.

— Он мертвый...—говорит старик.

Вдруг раздается крик:

— Здеся!

Из-за угла вырывается толпа громил.

Увидев Николая, они с гиканьем и свистом бросаются к нему.

Старик вталкивает Нюшу в дверь и, перехватив тело Петренко, вносит его в дом.

Николай бежит...

Громилы промчались вслед за ним.

— Пустите! Пустите меня!

Нюша вырывается на улицу

Издалека слышатся крики преследователей.

Нюша видит, как Николай бежит за трамваем, пытаясь вскочить в него на ходу.

Громилы один за другим отстают.

Но вот из ворот дома выходит отряд Бороздина.

Кирилл дает приказание, и несколько юнкеров устремляются наперерез Николаю.

Николай бежит рядом с трамваем. В последнее мгновение, когда юнкера, кажется, вот-вот схватят его, Николай успевает уцепиться за поручень и вскочить на подножку

Свистки.

Один из юнкеров упорно продолжает преследование, хватается за поручень, но Николай ударом ноги сбрасывает его на мостовую.

— Что вы смотрите?—кричит господин в котелке, стоящий в дверях вагона.—Это ленинец! Большевик! Остановите трамвай!

Николай хочет спрыгнуть, но погоня еще не отстала.

Господин дергает ремень звонка.

Трамвай останавливается. Юнкера подбегают, окружают Николая и ведут к Кириллу, стоящему у ворот дома.

Собирается толпа. Нюша старается пробиться к Николаю, но обыватели оттесняют ее.

Из ворот выходит Семен. Его гимнастерка разорвана.

Семен растерянно оглядывает улицу. Вдруг встречается со взглядом Николая.

— И ты... И ты с ними..—с горечью говорит Николай.

Юнкер ударяет его.

— Не разговаривать!

Беснуются обступившие отряд обыватели.

— Попался, подлец!

— Большевик проклятый!

— За сколько Россию продал?

Семен хочет ответить Николаю, но не может приблизиться к нему.

Юнкера останавливают грузовик, подсаживают в него Николая и увозят.

Нюша бессильно прислоняется к фонарному столбу.

Семен оглядывается.

Рядом, на мостовой, лежат убитые—солдат в странном положении, как бы мгновенно застывший на бегу, женщина с лицом, повернутым вверх, к небу, старый рабочий, в мертвых руках которого зажато древко красного знамени...

> Голос генерала. До сих пор я не могу забыть то ужасное чувство непоправимой беды... У меня под ногами открылась пропасть... Вот куда меня привели эсеры...

Отряд Бороздина строится.

— Востриков, становись!..

Семен стоит на месте, потрясенный всем, что произошло.

Отряд уходит.

— Так вот ты с кем?..—слышит он злой шепот.—Я все скажу...

Маленький солдатик Граф вылез из подвала дома, где он прятался.

— Значит, вот кто нас расстреливал... Ладно, Востриков, ладно...

И Граф уходит.

Понурил голову Семен.

Юнкера врываются в типографию.

Офицер, стреляя, преследует солдата, который уносит оттиски газеты.

...Юнкера разбивают прикладами машины.

— Уничтожить!—приказывает офицер, ткнув шашкой в тюки листовок.

Юнкера рубят тюки, швыряют бумаги в окна, выбрасывают содержимое из шкафов, ящиков письменных столов.

Белые хлопья разлетаются по улице, летят, падают на камни мостовой, на газон скверика.

Последняя бумажка, медленно кружась, опускается на землю.

«Товарищи рабочие и солдаты! Временное правительство вас обманывает. Вам не дали ни мира, ни хлеба, ни земли...»

Крик:

— Э-эй! Поберегись!

Проезжает колесо «дутика»—пролетки на дутых шинах, сминает, вдавливает листовку в торцы мостовой.

В пролетке юнкера с винтовками.

Дворники смывают кровь с мостовых и тротуаров. Одни делают это кустарно—при помощи ведра и тряпки, другие более современным способом—мощной струей из шланга.

Обыватели выходят, наблюдают за этой процедурой, за восстановлением порядка. Все, кого страх загнал в дома, теперь выползают на улицы. Открываются железные шторы магазинных витрин. Появились рысаки с франтоватыми седоками. Улицы расцветают дамскими шляпками, мужскими канотье и панамами. Сверкают офицерские погоны. Вышли на промысел проститутки всех сортов.

Барышня выводит из парадного собачонку. Швейцар почтительно снимает фуражку с галунами, открывая зеркальную дверь.

— Поздненько сегодня прогуливать изволите...

Глухо ударяя подковами о торцы мостовой, проскакал отряд юнкеров.

Из открытого окна слышатся звуки рояля.

Нарядная толпа заполняет тротуары.

Кабинет командующего Петроградским округом. Генерал Половцев говорит по телефону:

— Все меры приняты, Александр Федорович. Я ручаюсь, что Петроград будет очищен от безответственных элементов. Приказ об аресте Ленина я передал. В конце концов вся эта история окажется даже полезной...

Улица недалеко от типографии. Мостовая покрыта обрывками листовок.

Нюша идет по улице. Вокруг чужой мир, чужой смех, чужие, враждебные лица.

На углу толпа. Перезрелая курсистка с пафосом читает стихи:

...О родина моя! Нет для тебя надежды.
Голгофа ждет тебя, смерть на ее кресте...

Вокруг кликушествующей девицы собирается все больше и больше слушателей.

Подходит Нюша. С ее появлением возникает трагическая музыка. Она звучит как тревожный аккомпанемент.

И делят уже твои кровавые одежды,—

читает курсистка.

Твои же дети в слепоте...

Обыватели аплодируют, кричат, беснуются:

— Браво!

— Позор большевикам!

Рядом с Нюшей стоит инвалид. Он обращается к своему соседу—чиновнику с ехидной лисьей мордочкой:

— Вот, господин гражданин, хотите — верьте, хотите — нет: мне лично Ленин предлагал миллион рублей германским золотом, чтобы я только в большевики вступил.

— Да ну?

— Вот крест святой. Сам видел. Германские золотые рубли, круглые такие, и Вильгельм нарисован. Ей-богу. Даже усы кверху.

— А как же,—вмешивается старушка.—Недаром их в пломбированном вагоне возили. Меня небось никто не стал пломбировать...

— Самый страшный большевик—Ленин! По-моему, всех большевиков уничтожить надо... Как вы считаете?—повернувшись к Нюше, спрашивает чиновник.

— А... старая знакомая!—К Нюше продвигается Косой.—Чего же ты молчишь? Красный платочек нацепила и молчит.

— Мутят народ,—вмешивается толстая баба,—порчу напускают.

— Я в газете читала. Ленин сам немец и прислан губить русский народ.

— Что же вы молчите?—продолжает приставать к Нюше чиновник.—Вы считаете, что мы неверно говорим?

— Глупости вы говорите,—отвечает Нюша и резко поворачивается, чтобы уйти.

— Глупости? Нет, вы постойте... Это что—глупости? Значит, большевики хорошие и Ленин хороший, а я говорю глупости, да? Глупости? Глупости?

— Смотри, какая политическая,—кривляется Косой и, подступая к Нюше вплотную, шипит ей в ухо:—Ты у меня попляшешь сейчас... Запомнишь Фильку Косого...

— Отстаньте вы от меня.—Нюша хочет выбраться из толпы, но вдруг замечает злорадную физиономию своей хозяйки.

— Большевичка она! Я ее знаю!—кричит хозяйка.

— Ах, ты большевичка?!—подступает к Нюше Косой.—Бабы, вот она большевичка! За Ленина заступается.

— Ты за Ленина?—подскакивает к Нюше злая старуха.

— Уйди, дура!—говорит Нюша.

— Сама дура! Идиотка такая!..

— Психическая ты, и больше ничего!

Ругань как ругань. По-бытовому, по-базарному ругаются женщины.

Но в музыке все нарастает патетическое, трагедийное звучание.

Хозяйка «Русалки», наступая на Нюшу, с остервенением кричит:

— Сволочь ты! Видали мы твоего Ленина...

— Сама сволочь!—отвечает Нюша.—Темная сволочь! Не смей Ленина имя говорить!

— Бабы, она за Ленина заступается!—кричит Косой.

— Смотрите, бабы,—вопит бочкообразная толстуха,—она и правда за Ленина заступается. А знаешь, кто твой Ленин? Знаешь кто? Знаешь? Знаешь?

— Знаю,—вдруг, вскинув голову, говорит Нюша,—знаю. И вы не смеете его трогать... Ленин святой!

Все вдруг умолкают, а в музыке раздается высочайшего трагизма удар.

Мгновенное молчание вокруг Нюши разрешается всеобщим криком, воплем, визгом баб. На Нюшу кричат, грозят ей кулаками. Ее оттесняют к дому, и она стоит, прижатая к стене, со всех сторон окруженная бешеной ненавистью.

Звучит трагическая музыка. Все ближе подступает к Нюше разъяренная толпа.

По улице идет Семен. Он замечает в толпе Нину Бороздину в белой косынке с красным крестом.

Нина в ужасе кричит что-то, стараясь пробиться сквозь толпу. Семен подходит ближе. Нина, увидев Семена, бросается к нему.

— Они убьют ее...

— А что тут такое?—Семен заглядывает через головы людей.—Да ведь это Нюша, наша Нюшка...

Нина протискивается в гущу толпы.

— Перестаньте,—кричит она, стараясь оттащить людей назад.—Слышите? Не смейте!

Семен бросается вслед за Ниной. Он расталкивает людей, продираясь вперед, ударяет какого-то беснующегося чиновника, оттаскивает вопящую старуху... Но дальше пробиться невозможно. Вокруг Нюши разъяренная, злобная, звериная стая.

Бабы наскакивают на Нюшу, бьют, терзают.

Она стоит у стены, подняв голову, уже не глядя на своих врагов, уже поняв, что всему конец. Прекрасная в это страшное мгновение, стоит Нюша, прижав обе руки к животу.

Хозяйка «Русалки» тянется к красному платочку на Нюшиной голове.

Старая хищная рука хватает его и с силой срывает с растрепавшихся русых волос.

Это как бы служит сигналом к взрыву звериного бешенства. Разъяренная толпа, взвыв, бросается на Нюшу.

Несмотря на музыку, звучащую с колоссальной силой, несмотря на вой толпы, сплетающийся с музыкой, мы ясно слышим то, что тихо, совсем тихо шепчут Нюшины губы:

— Дорогой мой... Родной мой...

Косой изо всей силы ударяет Нюшу огромным своим кулачищем. Нюша падает, и мы видим теперь только водоворот над нею. Видим, как взлетают палки, зонтики, мелькают руки. Мы видим растерзанных баб, отталкивающих одна другую, стремящихся достать, ударить...

Темнота.

В темноте стихает, смолкает музыка. Остается только одна нота, один звук—слабый, протяжный. Из темноты возникает та же улица. Теперь здесь нет никого. Серая, бессолнечная улица. Серая стена дома—та самая, к которой прижималась Нюша, стоя перед разъяренной толпой. Ничего, никаких следов трагедии не осталось.

Но если мы внимательно посмотрим, если наш взгляд скользнет вдоль стены дома, опустится вниз... мы увидим прибитый ветром к водосточной решетке красный платочек. Временами он трепещет под порывами ветра.

...Легкий ветер развевает волосы Нины.

Легкий ветер пробегает по воде канала.

Отражение Нины и Семена то разбивается рябью, то вновь становится устойчивым и зеркально ясным.

Облокотясь о перила мостика, они стоят рядом.

— Расстрелять меня мало...

Семен опускает голову на руки.

— Ну, знаете,—говорит Нина,—так убиваться тоже нельзя...

Семен молчит.

— Чем же вы виноваты, в конце концов?

— «Виноват»... «не виноват»... А кто же, как не я... Совершенно потерял голову, ничего не понимал. Чему верил? Кому верил? Куда ни взглянешь—обманы, одни обманы... Забрел я, Нина Николаевна, черт знает куда... к врагам своим... Просто презираю себя...

— А мне-то казалось, у вас в жизни все так ясно... Я думала: вот наконец человек, который знает, чего хочет.

Семен усмехается.

— Конечно, знаю. Но как этого достигнуть? Вот вопрос. Я хочу справедливости, чтобы не было бедных и голодных, чтобы мужику дали землю... Хочу, чтобы люди не

убивали друг друга, вот и все. Как просто. А что для этого делать, вы скажете? То-то и оно. Хорошо вам, Нина Николаевна, в конце концов, все эти дела для вас так... вас они не касаются. Вы барышня из интеллигентного класса...

— Я не барышня, а ваш товарищ по борьбе. Родители на днях уезжают за границу, а я остаюсь в России навсегда, одна. Понимаете, что это значит? «Барышня»...

Семен повернул голову, внимательно, по-новому взглянул на Нину.

— Вот как...

Они стоят теперь, глядя друг другу прямо в лицо.

Нина первая отводит взгляд.

— Пойдемте...

Семен вскидывает ремень винтовки на плечо.

Они идут вдоль канала. Улицы Петрограда, и все, что происходит в городе, и самый город в это время—только нерезкий фон за ними.

— ...На фронте, Нина Николаевна, мне вначале все так ясно было. Вот мы, вот немцы. Вот свои, вот враг. А потом пришло время—поняли наконец: не всякий немец враг, не всякий свой—свой. Кажется, простая штука, а через какие муки, через какую кровь народ пришел к этому... И опять как будто все ясно стало. Враг—вот он: царизм, помещики, буржуазия. Свои—вот они: солдаты, рабочие, социалисты... Кирилл Николаевич... да я бы за него не моргнул—голову положил... А теперь что же получается?.. Что получается, скажите... Ведь это наши враги, самые настоящие кровавые враги... а я... Да что там говорить...

Они останавливаются невдалеке от казармы пулеметного полка.

Отряд казаков спешивается на площади.

Открытый автомобиль командующего военным округом останавливается перед воротами казармы.

— Опять что-то недоброе затевают...—хмуро говорит Семен и поворачивается к Нине.—Я должен идти в полк, к своим.

Нина молчит.

— А где я вас найду? Ведь мы еще увидимся?

— Приходите в госпиталь. Я туда перебралась.

Они прощаются.

— Приходите обязательно!—кричит вслед Семену Нина.—Слышите?

Семен подходит к воротам в то время, когда казаки замыкают цепь перед казармой.

— Стой, отходи!—вскидывает винтовку казак.

— Я пулеметчик, мне в казарму...

— Отходи, не велено ни туда, ни оттуда...

Генерал Половцев выходит из машины и, сопровождаемый адъютантом, приближается к воротам казармы.

В воротах стоит часовой с папиросой в зубах. Он не приветствует проходящего мимо него генерала.

Не приветствуют его и солдаты, находящиеся во дворе. Они заняты своими делами.

— Где полковой комитет?—спрашивает Половцев.

— А вон...—не вынимая рук из кармана, показывает кивком головы солдат.

Делая вид, что не замечает этого враждебного неуважения, Половцев проходит в полковой комитет.

— Мне нужен председатель полкового комитета,—объявляет он.

Солдаты—члены комитета—молчат
— Кто у вас председатель?
Пулеметчик Нечéса—низкорослый, скуластый солдат,—попыхивая козьей ножкой, отвечает:
— Председатель у нас товарищ Петренко
— Где он?
Сквозь узкие щелки век зло поблескивают глаза солдата Нечéсы.
— А вы спытайте про это у тих, що по вашему приказу нас расстреливали. Убит наш председатель.
— Гм... Я здесь, собственно, чтобы объявить вам приказ. От имени Временного правительства предлагаю сдать все имеющееся в полку оружие. Срок—два часа. Пулеметы и винтовки должны быть собраны во дворе, а солдаты отведены в казармы. В случае неподчинения полк будет уничтожен. Сверьте часы...
Генерал достает массивные золотые часы, нажимает на заводную головку. Крышка отскакивает.
— Солдатское жалованье, господин генерал, на покупку часов не рассчитано,— говорит Нечéса.
Генерал раздраженно захлопывает крышку и прячет часы в карман.
В это время раздается перезвон колоколов, затем удары: один, второй, третий...
Половцев указывает на окно—там, за стеной казармы, виднеется башня с часами. Стрелка на десяти.
— Заметьте время, сейчас ровно десять.
Позванивая шпорами, Половцев выходит во двор.
Нечéса идет с ним.
В то время как они идут, часы на башне продолжают бить: семь, восемь, девять...
Во дворе оживление. Солдаты везут пулеметы, устанавливают их на крыше, в окнах казармы.
— Ось, бачите, господин генерал,—говорит Нечéса,—не такое оно простое дело,— як я у них заберу пулеметы? Народ горячий. Возьмут да и жахнут со всех стволов... Вы им пример показали, а дурные примеры, сами знаете...
Половцев нахмурился, убыстряет шаг.
— Помните, срок—два часа,—говорит он, выходя из ворот.
Автомобиль отъезжает.
Семен угрюмо ходит вдоль забора казармы, ища возможность проникнуть за него.
— Что, солдат, не пускают в казарму?
Рядом с Семеном, прислонясь к фонарному столбу, стоит толстяк огромного роста—Петр Силыч.
К нижней губе его прилип окурок, фуражка надвинута низко на глаза.
— И мне в завод не пройти...—басит он,—разошлись сволочи... контрреволюция...

Силыч зло сплевывает окурок.
— Просто, поверишь, готов башку себе расшибить... Ведь как пели, подлецы...
— Эсеры?..
— Меньшевики да эсеры... вон, гляди, гляди, что делается...
Кивком головы он указывает на ворота «Металлиста». Там—движение. Казаки,

охраняющие ворота, расступаются. Под усиленным конвоем с территории завода выводят нескольких арестованных большевиков и среди них Павла Ивановича—начальника Красной гвардии.

— Па-сторонись! Па-сторонись!—выкрикивает казачий офицер. Рабочие смотрят сквозь ворота.

Отворачивается, прячет заплаканное лицо молодая женщина.

— Не падайте духом, товарищи!—кричит один из арестованных.—Дни изменников сочтены! Пролетариат победит!

Группа, конвоируемая казаками, проходит по площади. Павел Иванович, приблизившись к Силычу, взглянул на него, горько усмехнулся и пошел дальше.

Силыч в сердцах срывает фуражку с головы, швыряет ее о землю, сплевывает.

— Убить нас, олухов, мало...

У ворот завода снова движение: рабочие выталкивают сквозь казачью цепь какого-то пожилого человека с бородкой клинышком. Казаки пытаются не выпустить его но старика просто вышвыривают на площадь.

— Крыса...—зло говорит Силыч.

— Забирайте его себе!—кричат рабочие казакам.

— Эй, старая песочница, беги к Керенскому, жалуйся!..

— Скажи, рабочий класс, мол, повредил мне тыльную сторону. Может, смажете йодом, Александр Федорович?..

— Востриков!—окликает Семена Кирилл Бороздин.

Отряд Бороздина подошел к пулеметному полку.

— Ну, Востриков, остыл? Разобрался, что к чему?—спрашивает Кирилл.

— Разобрался, Кирилл Николаевич, теперь разобрался,—отвечает Семен. не глядя на него.

— Ну, вот и хорошо. Можешь встать в строй.

Кирилл отворачивается.

Семен бросает ему в спину взгляд, полный едва сдерживаемой ненависти.

Перезвон башенных часов—десять часов тридцать минут.

Во дворе полка митинг.

Солдат ораторствует:

— ...Без пулеметов мы не пулеметчики, а быдло. Тогда что хочешь, то и делай с нами...

— Верно!

— Тронуть нас они не посмеют. Запугивают...—продолжает оратор.

— Оружие не сдавать!

— Не сдавать!

Среди членов полкового комитета угрюмо стоит солдат Нече́са с козьей ножкой, крепко зажатой в губах.

Слышится снова мелодия часов, затем удары.

Башенные часы показывают одиннадцать.

Идут по улицам воинские части.

Едут казаки.

> *Голос генерала.* По приказу Временного правительства войска окружали казармы пулеметного полка.

— Запереть и заложить ворота,—приказывает Нече́са.

Спешно запирают пулеметчики замки, подносят бревна и укладывают их штабелем у ворот.

Приближаются с разных сторон войска. Останавливаются против казармы.

Рабочие «Металлиста» смотрят на площадь сквозь решетку ворот, охраняемых казаками.

Из подвала «Русалки» выходят швеи

Пулеметчики сбились во дворе.

Митинг продолжается.

— Дело серьезное, братцы. Тут казаки и юнкера.

— Ну и что? Разве они пойдут на пулеметы?

— Черт его знает. Что-то порохом запахло.

Крик от ворот:

— Орудия!

Солдаты бросаются к воротам, смотрят сквозь щели.

По камням мостовой грохочут, приближаясь, артиллерийские упряжки с трехдюймовыми орудиями.

Перезвон часов.

Башня: одиннадцать пятнадцать.

Генерал Половцев смотрит на карманные часы: одиннадцать пятнадцать.

Войска расположились лагерем вокруг казармы.

Половцев обращается к Кириллу:

— Пойдите поговорите с ними. Они вас знают. Убедите сдать оружие. Обещайте что угодно. Открывать огонь нам нельзя. Это может иметь последствия, которые даже трудно предвидеть.

Откозыряв, Кирилл идет к воротам казармы.

— Востриков, со мной!

Семен заколебался было, но вскидывает винтовку на ремень и идет за Бороздиным.

Часовой открывает калитку перед прапорщиком, и он проходит с Семеном во двор казармы.

Голос генерала. Я хотел таким способом проникнуть в казарму и сказать солдатам, кто такой Бороздин. Но солдаты смотрели на меня, как на предателя.

Семен, идя за Бороздиным, проходит сквозь строй враждебных взглядов и восклицаний:

— Гляди, лычки выслуживает.

— Сука...

— Товарищи,—отстав несколько от Бороздина, тихо говорит Семен.—Слушайте меня...

— Пошел вон, предатель.

Кирилл легко поднимается на помост.

— Товарищи пулеметчики!—звонко выкрикивает он.—Темные элементы свили себе гнездо в нашем полку. Не слушайте дурных советчиков. Временное правительство приказало вам сдать оружие, и вы должны подчиниться. Я вам худа не желаю. Гарантирую, что никого из вас пальцем не тронут. Вы меня знаете, я даю вам честное слово...

— Слушайте Кирилла Николаевича, если он обещает...

— Положение у нас тяжелое...—говорят среди солдат.

Голос генерала. Меня подмывало крикнуть: братцы, это он вас расстреливал, не верьте ему... но я был окружен солдатской ненавистью. Они не слушали меня.

— Не верьте ему, товарищи...—говорит стоящим рядом солдатам Семен...

— Мы тебе не товарищи, холуйская кровь.

— Это он расстреливал...

— А ну, дай ему по шапке.

— Иуда...

Бороздин спускается с трибуны и уходит. За ним, снова сквозь строй злых солдатских взглядов, проходит Семен.

С новой силой возобновляется беспорядочный, бурный митинг. Ораторов уже не слушают—всюду, во всех концах двора, поминутно возникают новые центры споров.

Заседает полковой комитет. Здесь и офицеры, оставшиеся с полком.

— Выхода нет, товарищи,—говорит Нечéса.—Придется подчиниться. Они не остановятся перед расстрелом полка. Петроградский комитет предлагает спрятать оружие... все, что удастся... Снимай пулеметы!—кричит он в окно.

Перезвон часов—одиннадцать сорок пять.

В казарме и на заднем дворе солдаты лихорадочно разбирают пулеметы и заворачивают детали в тряпье. Швеи из «Русалки» и рабочие помогают выносить задними дворами винтовки и части пулеметов.

Фрося—Нюшина подруга—укладывает в большую корзину снятый со станка пулемет.

Взглянув на карманные часы, Половцев направляется к воротам.

Раздается перезвон часов, и вслед за тем двенадцать неторопливых, глухих ударов.

Ворота казармы открываются. Во дворе сложены пулеметы и винтовки. Солдат нет. Нечéса и несколько офицеров стоят у входа в полковой комитет.

По знаку Половцева во двор въезжают грузовики, и юнкера начинают складывать в них оружие.

В то же время казаки окружают казарму, образуя сплошное кольцо.

Половцев, сопровождаемый своими офицерами, подходит к двери и, раскрыв ее, громко командует:

— Приказываю выходить по одному!

Казаки встречают пулеметчиков пинками и толкают в кольцо охраны.

Нечéса подходит к Половцеву.

— От имени полкового комитета я протестую...

— Взять!—коротко бросает генерал.

Казаки схватывают Нечéсу и оттаскивают в сторону.

— Я вам покажу протесты, изменники!—говорит Половцев.

Безоружные пулеметчики стоят в кольце казаков и юнкеров.

— Обманули, мерзавцы!..

— Предали...

Среди юнкеров охраны—Семен.

Прямо перед ним—пленные пулеметчики.

Один из них громко говорит соседу, так, чтобы Семен слышал:

— Интересно, что на них можно купить, на тридцать сребреников?

— Много не укупишь,—принимая игру, отвечает второй,—нынче дороговизна...

— Говорят,—продолжает первый,—бывает такой состав крови—холуйский. Ты и рад бы быть человеком, а кровь не допускает...

И вдруг, повернувшись к Семену, дрожа от негодования, солдат тихо говорит:

— Подлец!..

И плюет ему в лицо.

Семен продолжает стоять, не вытирая лица.

— Ну, ты...—толкает солдата прикладом юнкер—сосед Семена.

Голос генерала. Из песни слова не выкинешь... Так это было, так я вам и рассказываю. Вот только передать, что на душе у меня тогда творилось, не могу. И никому не пожелаю испытать подобное...

В кадре мы все еще видим Семена: он стоит среди юнкеров, стиснув зубы, подняв голову, глядя куда-то поверх людей.

— Ша-гом марш!

Пулеметчиков выводят на улицу. Они идут, окруженные конвоем, через площадь, мимо «Русалки».

Женщины всхлипывают, вытирают слезы.

Рабочие «Металлиста» сквозь ворота из-за цепи казаков провожают процессию угрюмыми взглядами.

— Не робейте, товарищи!—раздается голос из рядов рабочих.—Все равно наша возьмет!

— Назад!—орет казачий офицер, наезжая грудью коня на ворота и замахиваясь плеткой на рабочих.—Назад!

И снова идут солдаты пулеметного полка по мосту, переброшенному через Неву. Но как не похоже это шествие на бурную демонстрацию третьего июля!

Куда ведут обезоруженный полк? Что ждет их?

Пулеметчики идут молча—кто опустив голову, кто с нарочитой бодростью, заложив руки в карманы, лихо сдвинув фуражку на затылок, кто злобно глядя по сторонам.

Рядом с конвоем на коне едет Кирилл Бороздин.

— Поверили подлецу...

По ту сторону моста пулеметчиков встречает разъяренная буржуазная толпа.

Она окружает полк и движется дальше вместе с ним, выкрикивая оскорбления. Каждый старается ударить безоружных солдат палкой, зонтиком...

Из раскрытых окон, с балконов барских особняков швыряют гнилые фрукты, льют помои.

Подстрекаемый прилично одетым господином, рыжебородый дворник направляет на пулеметчиков сильную струю воды из шланга.

Так выводят полк к Зимнему дворцу, на гражданскую казнь.

Воинские части, стоявшие на площади, окружают полк вторым кольцом.

Вне этого кольца все пространство заполняется озлобленными обывателями, буржуазной публикой.

Раздается барабанная дробь.

Генерал Половцев подъезжает к полку. Его сопровождает группа верховых офицеров. Среди них—Кирилл Бороздин и Сергей Нащекин. Горячий конь Половцева дергает шеей, идет боком.

Кольца охраны расступаются, пропуская верховых внутрь, к пулеметчикам.

Под звуки барабанной дроби Половцев подъезжает к солдатам.

Чугунные решетки дворца и Александровского сада усеяны людьми, которые взобрались сюда, чтобы насладиться зрелищем. На одну из решеток взгромоздилась даже дама в большой шляпе с перьями.

На миг смолкает барабанная дробь.

Половцев наклоняется с коня, протягивает руку, срывает погон с плеча ближайшего солдата и ударяет его по лицу

Взрыв восторга среди обывателей, крики, аплодисменты

Снова барабанная дробь.

Группа верховых двинулась дальше по рядам пулеметчиков.

Наезжая мордами коней на солдат, офицеры срывают с них погоны.

Публика на площади беснуется.

Семен стоит в охране. Он видит, как приближаются верховые. Все громче крики окружающей публики. В тот миг,когда офицерская группа почти вплотную подъехала к Семену, он вдруг бросает на землю свою винтовку и проходит те несколько шагов, которые отделяли его от пленных пулеметчиков.

Семен подходит к солдату, который плюнул в него, становится рядом и поворачивается лицом к приближающимся офицерам.

Половцев все видел—это произошло прямо перед ним.

Пропустив несколько рядов солдат, генерал направляется к Семену и наезжает на него грудью коня.

Семен стоит не шелохнувшись. Перед ним морда коня. Конь кроваво косит глазом и роняет густую пену с губ.

— Сволочь!—говорит Половцев и зло рвет с плеч Семена один, затем второй погон.

Семен продолжает стоять все так же, не шелохнувшись. Лоскут разорванной гимнастерки свисает с его плеча.

Генерал собрался было отъехать, но, взглянув еще раз на Семена, снова поворачивает к нему коня, наклоняется и один за другим срывает с груди Семена георгиевские кресты. Он швыряет эти кресты на камни мостовой и, еще раз бросив: «Сволочь!»—отъезжает.

Семен встречается взглядом с полными горя и сочувствия глазами Нины Бороздиной. Она стоит за кольцом охраны. Ее толкают со всех сторон, но она не уходит, не отводит взгляда от Семена.

Юный, чистенький студентик изо всех сил старается выковырять камень из мостовой. Но камни уложены прочно и накрепко вбиты колесами экипажей.

Беснующаяся буржуазная публика пытается пробиться сквозь ряды охраны.

На площадь все время прибывают зрители—чиновники, гимназисты, дамы и господа.

Студенту наконец удалось вытащить камень из мостовой. Он швыряет его в солдат. Камень попадает в лицо солдату, стоящему рядом с Семеном.

Примеру студента следуют и другие. Хрупкие барышни, в которых никак нельзя было заподозрить такой силы, вырывают камни из мостовой и бросают их в пулеметчиков.

Швыряют камни пожилые господа, толстые чиновники, гимназисты.

Солдаты стараются закрыться, защитить рукой лица.

Голос генерала. Это продолжалось сутки. Без пищи, без воды,

под градом камней, осыпаемый издевательствами и оскорблениями, стоял наш полк на площади Зимнего дворца, перед резиденцией Временного правительства. На следующий день меня вместе с другими товарищами отправили в тюрьму...

Семена вталкивают в камеру.

В страшной тесноте здесь сбились на полу, на нарах сотни арестованных. Стоны больных и раненых, ругань, махорочный чад.

— А... Востриков... добрался-таки до нас...

Семен видит Николая Игнатьева, который стоит посреди этой толпы, как бы образуя ее центр.

Николай подходит к Семену, кладет ему руки на плечи и очень серьезно говорит:

— Ну, солдат, пора тебе прибиваться к нашему берегу... кое-что тебе Керенский рассказал, а остальное мы доскажем...

— Товарищ Игнатьев,—спрашивает старик рабочий,—пора передавать?

— А вы спросите, можно ли?

Присев на корточки у стены, старик начинает тихонько стучать в соседнюю камеру.

— У кого есть чистый листок бумаги?—спрашивает Николай.

Семен вытаскивает сложенную вчетверо бумажку, разворачивает. На ней напечатано:

«Российская партия социалистов-революционеров». Билет 1575. Фамилия, имя, отчество». И вписано чернилами: «Востриков Семен Иванович».

Семен рвет бумагу пополам и протягивает половину Николаю.

— Годится?

Николай посмотрел, что на обороте, усмехнулся.

— Если чище нет, сойдет.

И наскоро пишет несколько слов.

Дверь камеры снова открывается, и надзиратель впускает того самого старичка— тюремного доктора, которого мы видели в первой части картины.

— Кто жалуется на здоровье? Э... батенька, вам надо в госпиталь.

Врач говорит это солдату, который стоял на площади рядом с Семеном и теперь попал вместе с ним в тюрьму.

— А у вас что это такое?—он притрагивается к шраму на лице Семена, к рассеченной брови.

— Дело давнее...—говорит Семен.

— Чем это вас так угораздило?

— Портсигаром...

— Чем?

— Ну, папиросницей серебряной... Вот она!

— Гм... очевидно, новый вид оружия. Впрочем, теперь все, кажется, начинает стрелять... Вчера одному человеку дамским зонтиком глаз проткнули... А... старый знакомый...

Врач подходит к Николаю.

— Не воспользовались, значит, моим советом? С вашим здоровьем в деревне жить, коровку доить, молочко попивать. А вы снова за политику... Так, так... что же это, выходит, вы при старом режиме сидели и теперь сидите?..

— Вот и сделайте вывод,—отвечает Николай,—какой у нас теперь режим.

— Да, странно, странно... Нынче, правда, знаете как—сегодня арестант, завтра министр. Надо быть с вашим братом поосторожнее. Все кувырком пошло...

Николай незаметно всовывает врачу в руку записку.

— Ну... гм... желаю не задерживаться,—пряча записку, говорит врач.

Взяв с собой раненого солдата, он уходит.

— Можно?—спрашивает Николай.

— Еще нет...—отвечает старый рабочий.

— Тогда споем, товарищи...

И Николай тихонько затягивает:

Как будешь большая,
Отдам тебя замуж...

Камера так же тихо подхватывает:

В деревню чужу-ую,
В деревню глухую...
А утром там дождь, дождь,
И вечером там дождь, дождь...

Николай подсаживается к Семену.

— Ну, а Нюшу ты не видал?

И вдруг, уловив что-то в лице Семена, он хватает его за руку.

— Что случилось? Говори!

Мы видим поющих арестантов. Их лица полны горя, тоски, отчаяния.

Свекровь будет злиться,
А дождь будет литься...

И вот мы возвращаемся к Семену и Николаю. Все уже сказано. Опустил голову на руки Николай. И Семен сидит рядом, положив ему руку на плечо.

Арестанты тихо сводят песню на нет.

— Товарищ Игнатьев...—прислушиваясь к стукам из-за стены, говорит старый рабочий.—Можно передавать... Товарищ Игнатьев...

— Что?—не понимая, чего хотят от него, поднимает голову Николай.

— Передавать можно. Ждут.

Николай встает. Подходит к рабочему. Тихо начинает говорить:

— Товарищи, мы понесли тяжелые утраты...

Рабочий стучит в стену.

— ...разгромлены наши партийные организации, погибли многие наши товарищи... дорогие товарищи... но помните, что главный враг революции—отчаяние. Партии удалось спасти товарища Ленина и надежно укрыть его. Партия жива... На место каждого арестованного большевика вступают десятки новых. Питерские рабочие как никогда сплотились вокруг партии. Сейчас все стало на свои места. Временное правительство окончательно открыло перед народом свое лицо—это лицо остервенелой контрреволюции. С меньшевиков и эсеров сорваны маски, народ увидел предателей... Помните, час нашей победы близок...

Рабочий стучит костяшками пальцев в стену соседней камеры.

...Ресторан во французском портовом городе.

Обед окончен. Перед генералом и его слушателями—чашечки черного кофе.

— Так-то, товарищи...—отхлебнув кофе, говорит генерал.

— Вот вам моя, что называется, нетипическая история. Что же делать... Разные пути вели к революции...

Генерал открывает портсигар, закуривает.

— А что это тут внутри?—спрашивает студент. — Какая-то монограмма...

Он берет в руки портсигар.

— «Эс Эн»—что это значит?

Старик лакей подходит с подносом, заменяет пустые чашки полными.

— «Эс Эн»—это «Сергей Нащекин»,—отвечает генерал.

— Красиво.

Лакей бесстрастно убирает и ставит чашки.

— Да, красивая монограмма...—слышим мы его голос.—Эту монограмму поставила Нина в наши счастливые дни... Как странно... Было это все, или мне приснилась чья-то чужая жизнь. Что же реальность—эти ненавистные столики... или Петроград, и Нина, и мой полк...

— Последняя наша встреча,—говорит генерал,—случилась в канун Октябрьской революции...

— Да, да...—слышим мы голос лакея,—это было в канун октябрьской катастрофы...

Воет ветер в петроградских улицах, рвет одежду на людях, швыряет из стороны в сторону уличные фонари. Навстречу ветру идут отряды красногвардейцев.

Ветер раздувает костры, у которых греются солдаты.

Голос генерала. Это была историческая ночь перед восстанием, когда железной волей партии большевиков все было подготовлено к выступлению и связано воедино, когда революционные рабочие, солдаты и матросы в своих казармах и на заводах ждали сигнала Военно-революционного комитета... Я давно освободился из тюрьмы и вернулся в полк...

Двор полон солдат: идет собрание.

Председательствующий—пожилой солдат—говорит:

— Вопрос ясен, товарищи. Прения закрыты. Мы и так опоздали—всюду уже месяц и два, как депутатов переизбрали. Итак, кто за то, чтобы отозвать из Совета эсера Бороздина как изменника и врага и вместо него выбрать большевика товарища Нечéсу, прошу отойти налево.

Семен первым без колебаний переходит налево. Солдаты двинулись за ним. Все больше и больше их накапливается слева, все меньше остается в центре.

Наконец, остался только щуплый Граф. Увидев, что он один, Граф потоптался, вздохнул глубоко и тоже перешел налево.

Солдаты аплодируют сами себе, своему единодушию, аплодируют Нечéсе, стоящему на трибуне.

— Востриков!—окликает он Семена.—Проверь наружные посты...

И вот Семен, с трудом открыв против ветра калитку, выходит на улицу.

Ветер буйствует вовсю. Дрожит, гремит под его порывами вывеска «Русалки».

Ветер срывает шляпу с головы одинокого прохожего и, подгоняя в спину, заставляет гнаться за ней по мостовой.

Ветер раздувает на площади пламя костра, у которого греются несколько солдат-пулеметчиков.

Вдали виднеются другие костры.

Подходит Семен.

— Закурить есть?—спрашивает у него солдат.

Семен присаживается рядом на бревна, раскрывает серебряный портсигар.

— А я думал, у тебя там цигары...

— Цигары буржуи докуривают,—отзывается другой солдат.

— Что ж, выходит, снова революция?—говорит третий солдат.—А добьемся мы теперь земли, мира?..

— Обязательно добьемся...—раздается рядом чей-то голос.

Солдаты оборачиваются. Возле них стоят два человека. Один с перевязанной щекой, в кепке, в осеннем пальто с поднятым воротником. Второй—высокий, в рабочем бушлате—стоит за его спиной.

— Обязательно добьемся,—повторяет человек в кепке.

Солдаты внимательно смотрят на него. Семен, сидящий рядом на бревнах, смотрит снизу вверх ему в лицо.

— Земли, мира, хлеба добьемся. Фабрики заберем в свои руки, детей пошлем учиться в университеты, уничтожим эксплуатацию, нищету, построим в России социализм—вот наша программа. Она решается сегодня ночью. Люди будут счастливыми, жизнь должна стать радостью... И все это решается сегодня вами. Вы это можете совершить... Среди вас есть большевики?

Семен хочет ответить, и, заметив это, человек в кепке обращается к нему:

— Вы партийный?

— До недавнего времени ходил в эсерах.

— Вот как. А теперь?

— А теперь большевик. Навсегда. Никому меня больше не сбить.

Человек в кепке улыбнулся.

— Слыхали?—говорит он своему спутнику.

— Стой! Кто идет?—слышится оклик дозорного.

Солдаты поворачиваются в сторону этого крика.

— Свои...

Проходит красногвардейский патруль.

А когда Семен оглянулся—ни человека в кепке, ни его спутника уже нет.

— Ребята, а где же он?

Никого.

— Ушел...

Солдаты притихли, задумались.

— Как он сказал, Востриков... А кто же это был?

— Не знаю... человек.

— Осторожно...

Из-за угла вылетает конный отряд юнкеров, проскакал мимо солдатских пикетов.

— Пускай пока поездят,—говорит солдат.

Г о л о с   г е н е р а л а. И вскоре мы получили приказ выступать.

Навстречу порывам ветра, низко наклонившись к рулю, мчится мотоциклист в черной кожаной тужурке, в черной фуражке. Резко наклоняя машину, он делает вираж по площади и въезжает в ворота казармы.

Нечёса принимает у него пакет, вскрывает и, пробежав глазами, поднимает руку:

— Товарищи, по приказу Военно-революционного комитета выступаем! Первую роту поведет товарищ Востриков. Вторую...

И вот полк готовится к выступлению. Он непохож на расхристанную, неорганизованную февральскую солдатскую массу,—теперь это снова воинская часть, подтянутая, дисциплинированная.

Из потайных мест достают спрятанное оружие, собирают пулеметы, закладывают затворы в винтовки. Несколько солдат забегают в «Русалку».

Швеи приносят с чердака завернутые в тряпье части пулеметов, винтовки.

Хозяйка «Русалки» в ужасе наблюдает за тем, как из подполья в ее собственной кухне женщины достают пулемет и отдают солдатам.

Из ворот казармы выезжают грузовики и повозки с пулеметами.

Настежь распахнуты ворота «Металлиста».

Вооруженные рабочие выходят на площадь. В первом ряду, крепко держа древко знамени, идет великан Петр Силыч.

Из ворот фабрик, из казарм идут и идут вооруженные отряды.

Ветер бьет в знамена, рвет их из рук.

Ветер относит назад ленточки матросских бескозырок.

Снова видим мы мост через Неву. Мощной лавиной движется по нему революционный народ.

> Голос генерала. Мы, конечно, не знали тогда в целом великого ленинского плана революции, мы не понимали масштаба гениальной организации ее... Но я помню—мы ясно чувствовали, как наш революционный порыв, наша ненависть к буржуазии мудро направляются именно туда и именно тогда, куда и когда это нужно для победы...

Рассеиваются юнкерские пикеты, отходят, не принимая боя, офицерские части.

Обгоняя пулеметчиков, проезжает санитарная летучка.

— И вы с нами!—кричит Семен, увидев в летучке Нину Бороздину.

Она машет ему рукой, и толпа разъединяет их.

Ветер встречает восставших. Ветер гуляет по Петрограду.

По ту сторону моста рабочие отряды и воинские части района встречает Николай Игнатьев. Он стоит в открытом легковом автомобиле, и командиры подразделений получают от него указания, куда двигаться.

Вольфовцы встречают Николая радостными возгласами.

—Вот она твоя... узнаешь?—басит Силыч, показывая рукой вперед.

И там, как бы откликаясь, зазвучала гармонь Николая в руках у молодого рабочего паренька.

Под лихую эту кадриль когда-то отплясывали вольфовцы, и теперь под ту же кадриль идут они с винтовками на Октябрьский штурм.

Подходят пулеметчики.

— Востриков,—обращается Николай к Семену и передает бумагу,—вот твоя позиция. Получай.

Семен проходит со своей частью дальше.

Идут, идут нескончаемым потоком восставшие войска, идут части рабочей Красной гвардии, идут матросы.

Ветер бьет в лицо, свистит в узких улицах.

Вдруг в одном из домов, мимо которого шагает рота Семена, раздается стрельба.

— Помогите, товарищи!—кричит солдат, выбегая из дома. Он бросается к проходящим пулеметчикам.—Товарищ командир, мы тут накрыли тайный штаб... офицерье там... отстреливаются.

— Сергеев,—подзывает пожилого солдата Семен,—прими команду. Я тут проверю...

Взяв с собой нескольких солдат, Семен входит в парадное, оглядывается—да, конечно... это тот самый дом...

В парадном темно. Солдаты поднимаются по лестнице. В зеркалах мелькают их туманные тени.

— Осторожно...—предупреждает солдат.—Тут простреливают...

И, согнувшись, он перебегает опасное место.

Три солдата залегли за поворотом лестницы и стреляют по тяжелой дубовой двери квартиры Бороздиных, из-за которой раздается ответная стрельба.

— Черный ход мы тоже обложили,—объясняет солдат,—вот они и отбиваются.

На мгновение стрельба из-за двери прекращается, и солдат кричит:

— Сдавайтесь, гады! Хуже будет!

В ответ—стрельба.

— Отходи,—говорит шепотом Семен, снимая с пояса гранату.

Все отползают, прячутся.

Семен бросает гранату.

Взрыв.

— Вперед!

Солдаты наваливаются на поврежденную дверь и врываются в квартиру.

Семен в знакомом коридоре.

Офицеры, отстреливаясь, отступают из одной комнаты в другую.

— Сюда...—шепчет Семен.—Здесь у них проход...

— А ты откуда знаешь?—шепотом спрашивает солдат.

Вдруг за ними раздаются выстрелы, и солдат падает убитый наповал.

Семен быстро поворачивается и успевает заметить человека, перебежавшего из одной двери в другую.

Семен бросается вслед и нагоняет его в угловой, тупиковой комнате.

Беглец оборачивается—это Сергей Нащекин. Он стреляет в упор в Семена, но патроны в револьвере истрачены, и вместо выстрела раздается сухой щелчок.

Враги стоят друг против друга в гостиной Бороздиных, в той самой, памятной Семену гостиной. Их разделяет рояль, на котором играла Ирина...

В руках Семена винтовка, в руке Сергея разряженный револьвер.

Из соседних комнат доносится стрельба.

> Голос генерала. Я испытал тогда очень странное чувство. Вдруг ушло куда-то все личное, все, что случилось между мной и этим человеком. Передо мной стоял классовый враг, враг моего класса, и я должен был его расстрелять... Я исполнял свой долг...
>
> Голос лакея. Помню, мне не было страшно в ту минуту. Я мгновенно понял, что все кончено и я погиб, но все чувства мои покрыла нечеловеческая ненависть к ним, к нему, к этому грубому, низшему существу, к их силе, к их победе надо мной. Я умирал в отчаянии от своего бессилия... Сколько раз потом, в своих скитаниях по России, в войсках добровольческой армии, в эмиграции я вспоминал это страшное мгновение...

Семен и Сергей молча стоят друг против друга. Наконец Семен поднимает винтовку.

В комнату вбегает Ирина.

— Сергей, бежим!—кричит она.—Там свободно...

Семен прицеливается... Мушка винтовки поднимается в уровень с грудью Сергея.

— Стойте! Семен!—кричит Ирина и бросается вперед.—Вы не смеете...

Одновременно с ее движением раздается выстрел.

Ирина падает. Она падает, и ее рука задевает клавиатуру рояля. Слышится странный, дисгармонический пробег звуков.

Семен снова стреляет.

Сергей бросается вон из комнаты. Через черный ход, где офицерам удалось пробиться, он бежит вниз. Семен преследует его, выбегает на лестницу, стреляет.

Пошатнувшись, Сергей хватается за плечо, но бежит дальше. Во дворе он вскакивает в автомобиль, в котором барон Унгер и другие офицеры.

— А Ирина?—кричит барон.—Ирина?..

Семен стреляет из окна. Разлетается вдребезги ветровое стекло автомобиля.

Машина срывается с места. Солдаты, выбегающие из дома, стреляют вслед.

Семен возвращается в гостиную, останавливается над мертвой Ириной.

С улицы доносятся стрельба, крики, взрывы гранат. Нарастает вал звуков.

— Востриков! Эй Востриков! Скорее!—кричат солдаты, заглянув в гостиную и выбегая из квартиры.

А Семен все еще стоит над мертвой Ириной.

Голос лакея. Как странно, я почти никогда не вспоминаю Ирину, и вся моя боль о прошлом одна только Нина. Ведь сестра погибла из-за меня, вместо меня. Честно говоря, я был к ней всегда как-то равнодушен, и, в сущности, мало знал ее...

Востриков!

Семен выходит из гостиной Бороздиных.

И сразу раздается многоголосый крик: «Ура-а-а!»

Тысячи солдат, рабочих и матросов несутся на штурм Зимнего дворца. Семен среди них. Он бежит с винтовкой наперевес, вместе со всеми врывается в дворцовые ворота, перебегает двор, взбегает по лестнице.

«Ударницы», юнкера и офицеры сдаются, бросая оружие, поднимая руки.

Все это мы видим с непрерывного движения так, как видит Семен.

И только на одно мгновение мы останавливаемся,—когда рядом кто-то, выстрелив себе в висок, падает на сияющий паркет дворцового пола.

Голос генерала. Это было мое последнее свидание с Кириллом Николаевичем Бороздиным.

И снова бег, бег через дворцовые залы, лестницы и коридоры, бег под нарастающее многоголосое «ура-а!»

Но вот это «ура» покрывается густым, мощным гудком теплохода.

Мы снова во французском портовом ресторане.

Гудит теплоход.

Посетители смотрят в окна, в сторону порта.

— «Россия»,—уважительно произносит седой француз, сидящий за одним из столиков.

— Наш...—говорит генерал.—Нужно собираться. Да и рассказ окончен...

Журналист подзывает лакея.

— Счет.

Лакей выкладывает на стол приготовленный счет.

Расплатившись, генерал и его спутники поднимаются.

Лакей берет деньги, относит их хозяину и, вернувшись, кладет на стол сдачу.

Он собирает на поднос грязную посуду.

— Вы рассказали нам обо всех, кроме Нины,—говорит генералу студент.—Какая же у нее судьба? Вы знаете что-нибудь о ней?

Генерал молча улыбается.

Студент смотрит на него с удивлением.

— Как...неужели Нина Николаевна... ваша жена—это и есть...

Генерал, все так же молча улыбаясь, утвердительно кивнул головой.

Раздается грохот разбитой посуды.

Все поворачивают головы.

Лакей стоит растерянный. Черепки валяются у его ног.

Из-за буфетной стойки выглядывает месье Борель.

Генерал внимательно смотрит на лакея.

После маленькой паузы лакей наклоняется и собирает на поднос черепки разбитой посуды.

— Ну, нам пора домой, товарищи,—говорит генерал.

Он добавляет чаевые к тому, что вернул лакей, и уходит со своими спутниками.

Лакей ставит поднос, собирает чаевые, и вдруг взгляд его останавливается на чем-то...

Он быстро поворачивается—нет, посетители уже ушли. Рядом с чаевыми на столе лежит массивный серебряный портсигар.

Заиграл оркестр в ресторане.

Лакей берет в руки портсигар, раскрывает. Внутри золотая монограмма «СН». Так стоит он со своим портсигаром в руке.

Протяжно загудел теплоход «Россия». Раз. Второй. Через открытые окна гудок доносится в ресторан.

Лакей смотрит в окно, в сторону порта.

По трапу теплохода четверо туристов поднимаются на палубу

Гудит теплоход «Россия», собираясь в путь, на Родину.

Ян Березницкий

Крест и свастика

На экране возникает свастика. Возникает не как напоминание о прошедшем, не в кадрах старой кинохроники, не на фанерных щитах декораций. Возникает сегодняшняя свастика, выведенная на стене одного из гамбургских зданий рукою живого, сегодняшнего фашиста и снятая на пленку оператором западногерманской кинохроники в январе 1960 года.

Затем, как напоминание и предостережение, появляются на экране развалины одного из гитлеровских лагерей смерти, скорбные камни, сохраняемые неприкосновенно и доныне, камни, которые и сегодня вопиют—не к небу, а к нам, живым.

После этого зажигается свет, и опоздавшие рассаживаются по своим местам, не зная, как своевременно дополняет третий январский выпуск киножурнала «Новости дня», который демонстрировался перед сеансом, художественный фильм «Иванна» *.

•

Слово «художественный» употребляется нами чаще всего лишь в своем вторичном значении: вот, дескать, художественный фильм, а вот документальный. Вспомним первое, основное значение этого слова. Вспомним, что «художественность»—это искусство.

«Сюжетное развитие киноповести, все основные ее эпизоды опираются на строго документальные факты»,—сообщает Владимир Беляев в авторском послесловии к опубликованному тексту сценария. Да и сам фильм, согласно сценарию, должен был начаться надписью: «Все, что вы увидите, подтверждается деятельностью греко-католической церкви в годы большого народного горя—фашистской оккупации Украины...»

В фильме этой надписи нет. Режиссер Виктор Ивченко убрал ее. Он поступил правильно. У художественного произведения свои законы. Достоверность его—это не достоверность документа. Никакое «с подлинным верно» не спасет художника, если правду жизни не сумеет он перевести на язык искусства. А коль скоро ему это удалось, тем более не нуждается он в том, чтобы преподносить зрителям свою работу в качестве заверенной копии жизни.

Итак, фильм «Иванна»—художествен. Он художествен в изначальном значении этого слова, во всяком случае в лучших своих сценах. Сценарий В. Беляева, привлекающий прежде всего достоверностью событий, увиденных глазами художника, давал основание для самых различных решений, и если бы, скажем, режиссер попытался прочесть его, как романтически-приключенческую киноповесть с элементами мелодрамы, доказать неверность такой трактовки, исходя из опубликованного текста сценария, было бы нелегко. Успех работы Ивченко определяется прежде всего тем, что он сумел прочитать сценарий и зажечься не только жизненным материалом, положенным в его основу, но и творческим претворением этого материала кинодраматургом, ощутил главное и отделил—увы, не во всем—это главное от второстепенного. Правда, как и автор сценария, режиссер, видимо, не сумел до конца поверить в способность зрителя

* Сценарий В. Беляева. Постановка В. Ивченко. Оператор А. Прокопенко. Художник М. Юферов. Композитор А. Свечников. Звукооператор Р. Бисновитая. Киевская киностудия им. А. П. Довженко, 1959.

«ИВАННА»

заинтересоваться внутренним драматизмом событий и попытался подстегнуть зрительский интерес средствами поверхностного детектива.

В центре фильма судьба Иванны Ставничей, дочери гуцульского священника. Борьба за душу Иванны — так можно было бы определить сквозное действие фильма. В борьбе этой на одной стороне митрополит Андрей Шептицкий, олицетворяющий цепкую, одурманивающую силу религии, на другой стороне — правда и новая, советская жизнь. Шептицкий и Иванна — два центральных характера фильма, и столкновение их рождает драматический конфликт.

В картине есть эпизод, в котором, пожалуй, с наибольшей силой раскрывается все то лучшее, что есть в режиссерской работе Ивченко, его умение мыслить кинематографическими образами. Речь идет не о прямой метафоричности, которая, разумеется, имеет все права на существование, но которая сама по себе едва ли заслуживает шумных восторгов. В эпизоде, о котором мы хотим рассказать, метафоричность глубинная, читаемая, быть может, и не так легко, но пробуждающая чувство и мысль.

Последние минуты жизни Иванны. Последние (как жаль, что не самые последние) кадры фильма. Безжизненно повисшие босые человеческие ноги. И рядом с повешенными — на табурете Иванна. Живая. Еще живая. Последние секунды ее жизни. Она не держит речь, не провозглашает лозунги. Она смотрит прямо перед собой, она видит, слышит, впитывает в себя красоту родной земли, красоту жизни. Жизни, которую чуть было не отняли у нее фарисеи, упрятавшие ее в монастырь, жизни, которую вновь обрела она в борьбе с оккупантами, жизни, которой они сейчас лишат ее. «Развяжите руки», — обращается она к своим палачам. Те развязывают. Медленно, долго, тяжко рука ее тянется к шее, рвет тоненькую ниточку, и на землю падает крохотный, невесомый католический крестик. И тут же шею ее захлестывает огромная петля, которая через секунду — мы этого не увидим — сдавит ей горло.

В сценарии этого эпизода нет. Он создан режиссером, в нем всего лишь два слова («развяжите руки»), но он полон напряженной внутренней силы, решен и снят с подлинно кинематографической простотой и выразительностью. Так много в нем сказано, что он становится тем мерилом, по которому поверяешь весь фильм. И когда идешь от этого эпизода вспять, словно бы разматывая в обратном порядке ленту, на которой память сохранила все прошедшее перед тобой за полтора часа на экране, — видишь, что он был не случаен, этот эпизод, что режиссер шел к нему правильным путем, лишь порой сбиваясь на хоженые окольные тропы детектива. Усилие, с которым взошедшая на свою голгофу Иванна рвет в предсмертный час все, что связывало ее с проклятым и темным миром католического креста, — вот что должно было стать основой киноповествования. Тяжкий и скорбный путь, пройденный в мире свастики восемнадцатилетней девушкой с крестиком на шее, путь познания ею, что есть добро, что есть зло, что есть истина, должен был определить собой движение сюжета фильма. Недаром его первоначальное, интригующе кассовое название «Рота присяги» авторы заменили простым и таким непритязательным — «Иванна». Путь, которым шел режиссер от «Роты присяги» к «Иванне», был верным путем.

Режиссер умеет подать целое через деталь. Именно так, в первых же кадрах фильма, была показана похоронная процессия. Вслед за общим ее планом вместо тщательно выписанных автором сценария подробностей шествия аппарат, как будто бы лишь походя, где-то в правом нижнем углу кадра, фиксирует ноги — опять-таки ноги — проходящих. А на всем остальном огромном пространстве экрана — холодная, серая, пустынная булыжная мостовая, по которой ветер гонит одинокие, шуршащие, тоскливые осенние листья. С умеренно-приличной торопливостью шагают участники шествия, но режиссер не торопится. Его не интересует, распознаем ли мы среди идущих «канцлеров и шамбелянов, кустосов и архидиаконов, архипресвитеров и хартофилаксов». Он не пытается ошеломить нас неожиданностью ракурса, хоть ракурс выбран отличный. Вместе с оператором он просто вводит нас в атмосферу повествования, и вслед за точно найденным первым кадром фильма — стремительно четким разворотом на аппарат молоденькой улыбающейся регулировщицы, символа движения вперед, — дает второй определяющий камертон, чтобы, прислушавшись к нему, мы ощутили ту напряженно взволнованную, тревожную интонацию, с которой будет вестись повествование.

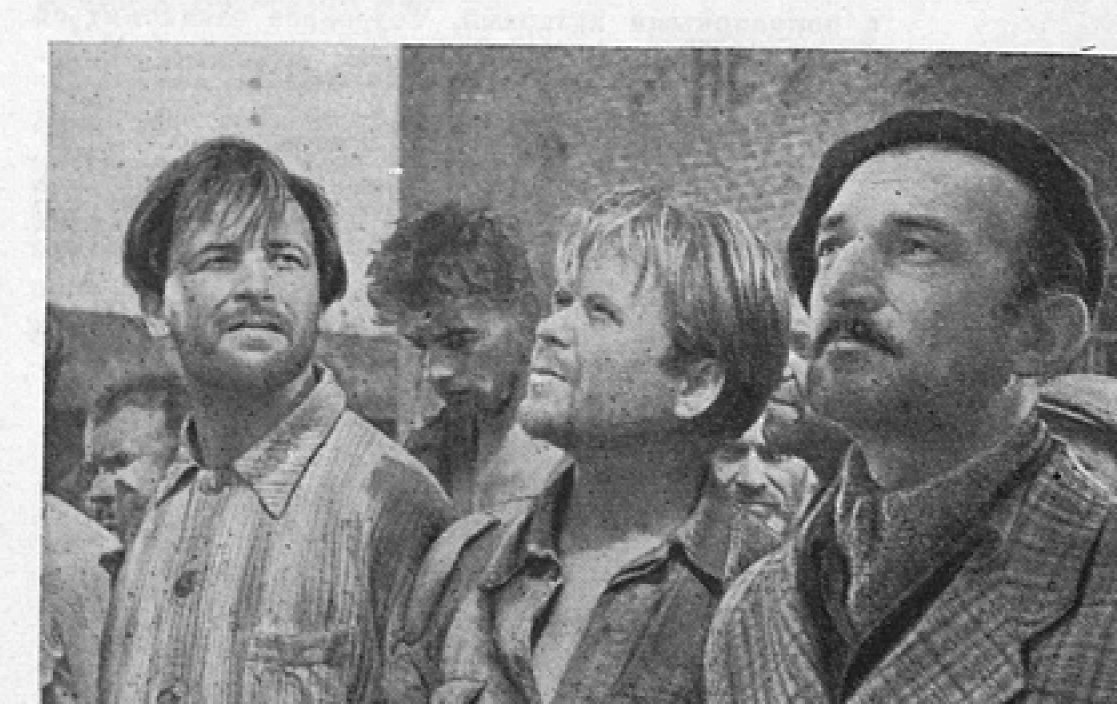
Скупость и выразительность, которых добивается режиссер в композиционном и изобразительном решении лучших эпизодов фильма, делают особенно досадными расплывчатость и многословие, которыми вслед за автором сценария частенько грешит он. Путь от «Роты присяги» к «Иванне» начат им верно, закончен точно, но внутренне пройден не до конца, что, вероятно, он и сам отлично понимает.

От «Роты присяги» осталось в «Иванне» ее кольцевое обрамление: историю Иванны Ставничей рассказывает ее отец, рассказывает случайно встретившемуся ему «железнодорожнику», которого он принимает за «человека с Востока», но который оказывается на самом деле—как это и диктуется нехитрыми, но неумолимыми законами детектива,—переодетым агентом Ватикана. «Железнодорожник», конечно, выслушивает старика Ставничего до конца (вынужден сделать это для нас, зрителей), а потом, само собой разумеется, решает убить его. В первом варианте сценария в ход был пущен стилет, который поражал отца Иванны. Стилет фигурировал и во втором варианте сценария, но руку, занесшую его, в последнюю секунду перехватывал сотрудник Госбезопасности. Из фильма стилет исчез, вместо него появился яд, преподносимый под видом валидола. Сотрудник Госбезопасности сохранился. Логическая и художественная неоправданность эпизодов с «железнодорожником» так вопиюща, что и говорить о ней неловко. Столь же неловко говорить и о художественной неубедительности всей истории с побегом трехсот военнопленных, побегом, прошедшим без сучка и задоринки под ослепительным светом прожекторов. Пусть не говорят нам авторы фильма, что могут документально засвидетельствовать такой или подобный ему побег. Искусство, как мы говорили выше, не принимает ссылок «с подлинным верно», и история этого побега так, как она рассказана в фильме, художественно столь же неправдоподобна (хоть и нужна), сколь не нужен (хоть и в меру правдоподобен) эпизод со взрывом адской машины в ресторанчике «Ад».

В таком фильме, как «Иванна», фильме, добивающемся художественной документальности (или, если хотите, документальной художественности) не только в целом, но и во многих создающих это целое частностях небрежность и случайность особенно нетерпимы даже в мелочах. В другой, менее вдумчивой и серьезной работе мы, быть может, и не обратили бы особого внимания на переодетого бандеровским полицаем Олексу Гаврилышына, функции которого заключаются только в том, чтобы появиться в нужный момент на нужном месте и выручить кого-либо из героев картины, попавших в затруднительное положение. Здесь, в общем строе серьезного, строгого и значительного разговора, который ведут со зрителями авторы фильма, мельтешение черной глазной повязки этого «бога из машины» раздражает. Раздражает даже тогда, когда благодаря ему и в его сопровождении мы с Иванной проходим по всем кругам ада, именуемого львовским гетто.

Полный сдержанной и суровой силы, трагический эпизод этот, в котором почти нет слов, в котором как будто бы ничего не происходит, двигает тем не менее сюжет фильма (если понимать под сюжетом историю развития характеров) едва ли не дальше, чем иные многословные и, казалось бы, многодейственные эпизоды. Единение креста и свастики, их античеловечность— и порознь и вместе—открылись Иванне по-настоящему именно во время этого тяжкого и долгого «самого короткого пути» через ад. А нам открылось и другое. Мы увидели и запомнили не только солдат в рогатых касках, расстреливающих выбежавших из объятого пламенем дома полуодетых женщин и детей, не только мальчика, мечущегося по крыше и тщетно взывающего к небу: «Боже, спаси меня!», но и немецкого офицера, играющего на губной гармонике какую-то обыденно-тоскливую, не лишенную приятности мелодию. Режиссер задерживает на нем наше внимание снова и снова, и, конечно, не только для того, чтобы «оправдать» фоновое музыкальное сопровождение эпизода. Аппарат не просто фиксирует фигуру этого немца, он пытливо заглядывает ему в лицо. И мы видим, что, пожалуй, он и не из тех, кто расстреливает, вешает, сжигает. Быть может, ему это даже и не совсем по душе. Ему тоскливо, ему скучно, ему даже неприятно. И вот эта обыденная тоскливость приглядевшегося и притерпевшегося ко злу обывателя и есть, быть может, самое страшное из того, что сотворил фашизм с душами людей. Если он вернулся домой, этот офицер, он не выводит сегодня свастику на стенах Гамбурга, Кёльна или Бонна. Быть может, он даже внутренне осуждает тех, кто пытается возродить сегодня фашизм, но осуждения его хватает только на жалобные стоны губной гармоники. Он один из тех, кто умыл руки, и виновность его не меньше виновности тех, чьи руки по локоть в крови. Публицистическая художественная сила этого эпи-

»ИВАННА»



зода позволяет многого ждать от создавшего его мастера.

Виктор Ивченко пришел в кино из театра. Но мышление его, как режиссера-постановщика, подлинно кинематографично, и даже самые неудачные эпизоды фильма не несут на себе печати дурной театральности. Театральное прошлое режиссера проявилось в ином. Нет-нет, а даст оно себя знать в его работе с актерами. Дело не в откровенных и огорчительных неудачах, которые постигли исполнителей ролей советских офицеров и руководителей львовского подполья. Будем говорить об исполнителях двух центральных ролей, которые достигли многого, но могли бы достичь, вероятно, еще большего, если бы точнее ощущали разницу между игрой на рампу и игрой на аппарат. И. Бурдученко, исполнительница роли Иванны, вероятно, совсем молодая актриса. Д. Степовой, исполнитель роли Шептицкого, несомненно, опытный театральный актер, из тех, кого называют «крепкими». Оба они органично живут в образе, оба умеют выразительно выявить внутреннюю жизнь образа (хотя в Шептицком хотелось бы видеть фигуру более значительную, более масштабную), и режиссер, справедливо доверяя им, широко пользуется крупными планами (что он гораздо реже делает в отношении иных исполнителей). И вот на крупных-то планах и видишь, что едва ли не каждое внутреннее движение отыгрывается исполнителями на какой-то неуловимый миг дольше, чем этого требует аппарат, видишь, что жесты их чуть-чуть плавнее и округлее, чем этого требует кинематографическая и жизненная реальность, видишь, наконец, —и этому совсем уж нельзя найти оправдания, —что грим Степового—Шептицкого не только театрален, но и небрежно-театрален. Мелочи? Пожалуй. Следы дешевого детектива в картине, вероятно, тоже мелочь. Но добейся режиссер того, чтобы досадных этих мелочей не было, внутренняя значительность центральных образов фильма стала бы выше, столкновения их острее, конфликт четче. Заявка на публицистичность, заявка на документальность, заявка на художественность были бы выполнены в полную меру, до конца.

Публицистическая страстность, с которой создатели «Иванны» обрушиваются на темную, калечащую людские души силу религии с ее проповедью рабской покорности, воплощенной в кресте, на зловещую, выползающую кое-где из щелей тень свастики, делает их фильм по-настоящему современным.

Д. Писаревский

Документальность и занимательность

Первый Московский международный кинофестиваль, ставший смотром современного прогрессивного киноискусства, вызвал большой интерес во всем мире. К этому крупному событию культурной жизни были прикованы взоры тысяч и тысяч людей, горячо и искренне любящих кино. Естественно их стремление увидеть на экране то, о чем они много читали в дни фестиваля, встретиться со знакомыми по фильмам мастерами кино, с популярными актерами, подробнее ознакомиться с программой международного праздника киноискусства.

Коллективными усилиями студии «Мосфильм» и Центральной студии документальных фильмов создан полнометражный фильм «Звезды встречаются в Москве» *.

Интересная и достаточно полно освещающая ход фестиваля картина поставлена с выдумкой, изобретательностью и по-настоящему занимательна.

Авторам удалось передать особый характер Московского фестиваля, вылившегося в подлинно народный праздник. Великолепно снята фестивальная Москва. Картина изобилует яркими эпизодами встреч, живого, непосредственного общения москвичей с гостями, приехавшими более чем из пятидесяти стран. Она передает атмосферу дружбы и единства, царившую на фестивале, чувства всенародной любви, которыми окружено кино в нашей стране. И все это не только эмоциональный, радостный фон картины—это неотъемлемая часть ее содержания, ее образной ткани.

Перед авторами стояла задача подробно рассказать о большой и насыщенной программе фестиваля. И здесь ничто существенное не ускользнуло от их

* Авторы сценария С. Нагорный, И. Склют. Режиссер В. Катанян. Операторы Л. Михайлов, П. Русанов, Г. Серов.

внимания. Мы видим и праздничное убранство Москвы, и развернутые на ее площадях выставки, и теплые встречи гостей, и торжественное открытие фестиваля во Дворце спорта. Картина знакомит с программой смотра фильмов, с работой международного жюри, с интереснейшими дискуссиями кинематографистов, проведенными в эти дни.

Аппарат переносит нас из Лужников в Кремлевский театр, на московские киностудии, на завод малолитражных автомобилей, в пионерский лагерь и во многие другие места, где побывали зарубежные гости. Вместе с ними на «корабле дружбы» мы совершаем замечательную прогулку по каналу имени Москвы, экскурсию в Ленинград, присутствуем на народном празднестве на стадионе «Динамо».

Все это великолепно хроникерски снято.

Как ни выразителен сам по себе фестивальный материал, рассказ о самой его программе таил немало трудностей. Нужно было представить зрителям множество людей—участников фестиваля, познакомить со многими шедшими на нем фильмами, рассказать о решениях жюри, о международных встречах кинематографистов, наконец, надо было объединить, слить воедино документальный отчет об очень многих событиях, облечь это в форму связного и интересного повествования, придать фильму подлинную кинематографическую занимательность.

Все это в большой мере удалось авторам.

Стройна и целостна композиция фильма. Следуя общему ходу фестиваля, авторы не придерживались строгой хронологии в показе каждого события, свободно смещали отдельные эпизоды во времени, подчиняя их компоновку задачам эмоциональной, художественной выразительности повествования. Немало изобретательности и выдумки проявлено в «сцеплении» отдельных эпизодов, в отыскании интересных и внутренне оправданных монтажных переходов. Так, сцены встреч и осмотра гостями города через реплику Абеля Ганса, впервые увидевшего с площадки университета новую деталь в панораме Москвы—Лужники, переходят к открытию фестиваля во Дворце спорта. Или еще один пример: в холле гостиницы советский художник Пирцхалава зарисовывает гостей. Мы видим страницы его альбома, уверенные штрихи карандаша. Возникает портрет датского актера Ван Полланда. Затем идет его крупный план, диктор знакомит нас с артистом, и тут же мы переходим к сцене из фильма с его участием, а затем нам показывают датскую делегацию на фестивале.

Ряд делегаций представлен в момент их выхода на сцену Кремлевского театра. Советских киноактеров мы видим в общении с иностранными гостями на киностудиях и в часы совместного отдыха. Кинорежиссер Сергей Юткевич знакомит зрителей с каждым из членов жюри. С лауреатами фестиваля мы знакомимся в момент вручения им призов и дипломов. Диктор сжато и лаконично характеризует их творчество. Короткие, синхронно снятые интервью позволяют нам узнать мысли и впечатления участников фестиваля.

Эти короткие интервью помогают раскрыть дух и атмосферу международного форума киноискусства.

Торжество идей фестиваля, заключенных в его девизе, раскрывают и включенные в картину отрывки из фильмов. По ходу картины дано девять таких отрывков. Они умело рассредоточены по всей ленте, а, главное, органически включены в образную ткань повествования.

В ряде случаев авторы выбрали для показа не просто отдельные сцены из шедших на фестивале картин, а смонтировали несколько эпизодов, дающих общее представление о содержании и художественных особенностях фильмов.

«Звезды встречаются в Москве» стал своеобразным «фильмом о фильмах». И такая информация зрителей о новых произведениях является действенным средством пропаганды киноискусства. Думается, что, отталкиваясь от этого опыта, кинохроника могла бы взять на себя задачу выпуска периодических «кинообозрений», ориентирующих зрителей в фильмах, подготовляемых к выпуску на экран. Речь идет не о рекламных роликах, а именно о кинообозрениях, служащих целям воспитания эстетических вкусов зрителей.

●

К тому, что было сказано, следует добавить, что в фильме «Звезды встречаются в Москве» очень живой и доходчивый дикторский текст. В нем много юмора.

Он не многословен. В одной из сцен, показывающих гостей фестиваля на отдыхе, авторы как бы спохватываются: «А где же дикторский текст? Почему мы молчим? Очень заразительный танец. Авторы тоже танцуют». Фильм украшает и то, что дикторское сопровождение ведут два голоса—мужской и женский. Это вносит разнообразие и приятно контрастирует с повторяющимся в большинстве документальных фильмов, успевшим стать штампом монологом диктора.

Уже мультипликационный пролог, повествующий о том, как на Парнас взошла десятая муза—муза Кино, настраивает зрителя на волну праздничного настроения. Немало творческой выдумки идет и дальше: на обложках коробок с пленкой, одновременно с рассказом о силе, красоте и гуманизме нового искусства возникают кадры из чаплиновского фильма и кадры из бессмертного «Броненосца

«Потемкина». Неожиданно «оживают» фотостенды выставки—Чапаев ведет ночную беседу с Петькой о предстоящем смотре киноискусства. «Оживает» Огурцов из «Карнавальной ночи», и Пасечник из «Высоты» на знакомый мотив поет новые куплеты о фестивале.

Стремясь оживить повествование, авторы ввели в картину вымышленный персонаж. Это страстный поклонник «десятой музы» и кинолюбитель—инженер Владимир Иванович, приехавший на фестиваль с Урала. Он становится свидетелем многих событий праздника. Его присутствие кое-где помогает связать разрозненные эпизоды. Но этому персонажу не найдено места в сюжете картины. Его появление, намек на завязывающуюся интригу поначалу сулят много интересного. Но в дальнейшем Владимир Иванович (его роль исполняет артист В. Гуляев) остается почти бессловесным статистом. Вскоре авторы вообще забывают о нем, он надолго исчезает и вновь появляется лишь в заключительном эпизоде.

Есть в картине и другие слабости. Некоторые сцены создают ощущение затянутости. Три эпизода с участием Николь Курсель выглядят повторами. Есть менее удачные монтажные переходы и другие заметные профессиональному взгляду погрешности. Есть недостатки и более очевидные. Картина вышла на экраны через несколько месяцев после фестиваля, и попытка заинтриговать зрителя, кто получит первый приз, выглядит по меньшей мере запоздалой и наивной.

Авторы не нашли места и приема, чтобы сказать зрителям о некоторых больших итогах фестиваля—о творческих завоеваниях киноискусства социалистических стран, о радующем развитии молодых кинематографий многих народов, сбросивших с себя иго колониализма, о победах прогрессивных тенденций в современном мировом киноискусстве. Рассказ об этом сделал бы фильм о Первом Московском кинофестивале еще более полным и глубоким.

●

Так называют плановики законченный производством фильм. Название, прямо скажем, не воодушевляющее, но что поделаешь—такой термин бытует. «Звезды встречаются в Москве» как «единица» записан по ведомству художественной кинематографии.

Верно ли это?

Думается, что в основе своей этот фильм все же документальный. Несмотря на включение отдельных игровых сцен и эпизодов, картина по своему существу, по содержанию—документальная. Это отчет о событии, основанный на хроникальных съемках. В них для зрителя основное и главное. А игровые сценки и вымышленный персонаж в фильме лишь средство сделать более живым и занимательным публицистический рассказ о событии.

Но значит ли это, что введение актерских сцен сделало фильм игровым, или, как принято называть, «художественным»?

Сцены, специально поставленные, сыгранные в фильме, общий метраж которого тысяча восемьсот сорок метров, занимают около ста метров. Даже вместе с отрывками из художественных фильмов (их метраж около четырехсот метров) это составляет меньше трети картины. Но главное не в количественных соотношениях, а в существе дела: функциональная роль игровых сцен подчинена главному—документальному рассказу о событиях фестиваля. В этом ядро фильма, его основа. И думается, что выпуск его на экраны как фильма «художественного»—плод скорее не творческих, а прокатно-коммерческих соображений. В этом лишний раз убеждает характер рекламных изданий, выпущенных к фильму. На одном из плакатов под интригующим названием картины даны крупные портреты с именами Марины Влади, Николь Курсель, Роситы Кинтаны, Людмилы Вендловой, Сергея Бондарчука. Не правда ли завлекательно увидеть таких актеров в одном фильме?

Зритель действительно увидит их, но увидит в документальной картине. И он, вероятно, простит этой рекламной уловке, не пожалеет о том, что заплатил за билет не один рубль, как за документальный фильм, а больше, как за фильм игровой. Не пожалеет, ибо фильм интересен по материалу, искусно построен и прекрасно смотрится.

Но есть «единицы», за просмотр которых и рубль заплатить бывает жалко, жаль потерянного времени. К числу таких фильмов, вызывающих лишь чувство досады и возмущения, относится «Когда у вас выходной»*.

Это короткометражный двухчастевый очерк—«пустячок», о котором и говорить не следовало бы, если бы в нем не отражались явления более серьезные, чем отдельная творческая неудача его авторов и студии.

Фильм преследовал цель рассказать об интересных выставках, зрелищных и спортивных мероприятиях в столице летом минувшего года, подсказать москвичам, как лучше провести выходной день. Что ж, ориентировать людей в этом, дать зримый проспект культурных возможностей города—и такая задача для кинохроники допустима и полезна. Но фильм выпущен в ...декабре! Кому зимой нужен запоздалый путеводитель по местам летних

* Сценарист И. Склют. Автор-оператор М. Силенко. Монтаж режиссера З. Тулубьевой. Центральная студия документальных фильмов.

развлечений? А кроме беглого показа давно закрытых выставок, прошедших гастролей и отшумевших празднеств в фильме нет буквально ничего — ни одной мысли, ни одного меткого наблюдения, ни одной черточки, детали, способной раскрыть новое, интересное в нашей жизни.

Но дело не только в том, что фильм, мягко говоря, несколько опоздал. Его сценарные и постановочные решения дают повод всерьез поговорить о дурной занимательности.

Чтобы отойти от простой информационности, оживить картину, авторы предложили поручить провести экскурсию по праздничной Москве двум популярным эстрадным артистам — Л. Мирову и М. Новицкому. Выбор такого приема и таких исполнителей мог бы быть оправдан, если бы по ходу фильма им была дана возможность проявить себя, если бы они вели своеобразный конферанс, острый, злободневный, связывающий воедино отдельные эпизоды картины. Это было в сценарии И. Склюта, однако в процессе работы над фильмом все это выпало. В картине с первых же шагов друзья теряют друг друга, их пути расходятся. Видимо, эта разлука здорово испортила им настроение. Их покинули легкость, остроумие, находчивость. По разным выставкам Москвы молчаливо бродят два пожилых, усталых, угрюмых человека. Каждый из них порознь от другого оказался вялым и неинтересным. Артистов поставили в ложное положение, не дали им действия и текста, без чего такие опытные мастера оказались беспомощными. Не были найдены положения, позволяющие проявиться импровизационному дару артистов. Они даже не пытаются вступить в контакт с окружающими. Живого общения между ними и москвичами нет, как нет ни одного репортажно снятого эпизода, ни одной метко схваченной выразительной детали.

Но, может быть, наличие двух «ведущих» помогло избежать стандартного приема — «закадрового голоса» диктора? Отнюдь нет! Фильм, как обычно, ведет диктор. Он дает пояснение, комментирует все происходящее. На него возложена даже дополнительная нагрузка — вести «интригу», возбуждать интерес к тому, встретятся или не встретятся Миров и Новицкий. Но вопрос о встрече друзей, так же как и сами эти персонажи, никого не заинтересовал. Для того чтобы привлечь внимание и вызвать симпатию зрителей, артистам не хватило ролей — поступков, действия, текста. Образов жизнерадостных и деятельных москвичей на отдыхе они не создали. Надежда же на то, что зрителю они будут интересны «сами по себе», что симпатии зрителя можно завоевать лишь популярностью актерских имен, явно не оправдалась. «Ведущие» фильма стали «ведомыми» диктором-статистами. К тому же они изрядно походят на обывателей, растерявшихся в праздничной суматохе, глазеющих на все со стороны и изредка обменивающихся невыразительными репликами и убогими диалогами, вроде таких:

— Новицкий! Я вас ищу по всем выставкам!

— Пошли!

— Куда?

— На выставку!

Или:

— Лев Борисович, посмотрим автомобили?

— С удовольствием, я люблю этот вид транспорта.

Актеры оказались отягощающим фильм балластом. А «интрига» с их поисками друг друга — данью, отданной дурной занимательности.

Да и то, как снята в этом фильме воскресная Москва, вызывает чувство досады. Очень многие интересные объекты показаны торопливо, отрывочно, наспех. На очень многих кадрах лежит печать помпезности, парадности, нарочитой красивости. Выставочные залы, концертные площадки, аллеи парков заполняет безликая толпа. Ни одного запоминающегося лица, живой реакции, характерной, приковывающей внимание детали. А без этого показанные «мероприятия» лишены души, осталась лишь их внешняя оболочка. Отсутствие человечности, как и объединяющей фильм мысли, не могли спасти никакие потуги на занимательность.

Возникает вопрос — для чего был выпущен на экраны этот пустой и убогий рекламный ролик?

Уж если короткометражка не поспела вовремя и явно не удалась, что было ясно многим работникам студии, не проще и не честнее было бы признать это производственным браком и не позорить ее выпуском честную фабричную марку ЦСДФ? Но тут возник вопрос о «единице товарной продукции». Списать в брак? Невозможно! Затраты! План! Уж лучше выпустим на экраны, хотя бы формально, хотя бы тиражом в шесть копий — авось проскочит.

Фильм «Если у вас выходной» лишний раз убеждает в том, что произведения документального кино не обязательно должны быть художественными, но антихудожественность и мнимая занимательность им противопоказаны. За этим безобидным «пустячком» встают большие вопросы о борьбе за честь студийной марки, о подлинном уважении к зрителю.

М. Сабинина

Страницы Мусоргского на экране

Экранизация оперного произведения... Трудная это вещь, чреватая разного рода осложнениями. Возможно ли полностью примирить и объединить два «враждующих» начала—специфику кино с его тяготением к динамизму, афористичности, сжатому времени и оперную специфику, предполагающую длительные остановки ради самой музыки, перевес «звучащего действия» над видимым, изображаемым? Очевидно, существуют два основных пути: либо переносить оперу на экран, как она есть (по принципу фильмов-спектаклей), либо попытаться «расшевелить» драматургию оперы, вовсе отойдя от ее обычного сценического решения и даже от пунктуального следования либретто (доза натурных съемок, узаконенных в фильме, в сущности, дела не меняет). В первом случае страдает ценность фильма, как самостоятельного произведения киноискусства, поскольку его возможности сужены, ограничены. Второй путь опасен ущемлением музыки, да и не всякая опера годится для подобного эксперимента.

Встав на позиции деятелей киноискусства, следовало бы доказывать преимущества второго пути, творчески более свободного и интересного, хотя он еще не проторен. Однако пока речь идет о еще не состоявшихся экспериментах, интересы массового зрителя говорят в пользу незатейливого, добросовестного перенесения классических музыкальных сочинений на экран. Ведь оперные театры есть только в крупных городах, а если соотнести количество киноустановок к их числу, то получится почти астрономическая пропорция. Как же увеличится при экранизации зрительская аудитория оперы! Увидеть и услышать с экрана замечательную оперу в исполнении лучших певцов, хоров и оркестров—это уже значит получить очень много, особенно для человека, который иным способом, быть может, никогда не познакомился бы с ней. Так пусть же фильмов-опер будет больше, гораздо больше, чем насчитывает сегодня наш фильмофонд.

«Хованщина» Мусоргского с полным основанием может быть названа многострадальной оперой. Популярность этого шедевра Мусоргского, к сожалению, никак не соответствует его гениальности, эпической мощи и новаторской прозорливости. Почему? Театры боятся «Хованщины» по соображениям художественным и коммерческим: исполнительски она трудна и громоздка, а ее сценическая статичность и запутанность сюжета расхолаживают аудиторию. И получают-то слушатели «Хованщину» не в оригинале, а в редакции Римского-Корсакова, где сильно искажен и «причесан» оригинальнейший музыкальный язык Мусоргского и выброшены превосходные, очень важные для драматургии целого страницы. Восстановить эту оперу в подлиннике, сделать ее достоянием массы людей—задача, благородный смысл которой настолько очевиден, что не требует высокопарных похвал. Не случайно за ее осуществление взялся Дмитрий Шостакович, крупнейший композитор современности.

— *Моя роль была очень скромной*, —рассказал нам по этому поводу Шостакович. —*Покойный П. А. Ламм выполнил истинно героическую работу, собрав все рукописи и наброски Мусоргского и опубликовав их. Я воспользовался этим изданием (клавиром) П. Ламма и заново оркестровал оперу, отказавшись от авторской инструментовки. Ведь Мусоргский, при своем необычайном мелодическом даре и новаторском чувстве гармонии, слабо владел ресурсами и колористическими возможностями симфонического оркестра. Там, где нужна была яркость, плотность звучания, в его инструментовке ощущается бедность, пустóты. Но я абсолютно точно придерживался особенностей авторского голосоведения, гармонии. На мой взгляд, «Хованщина»—это лучшая, гениальнейшая из русских опер. Я люблю ее больше всех других и рядом с ней—пожалуй, на второе место!—поставлю только «Бориса Годунова». Для меня большая радость, что теперь это произведение будет популяризироваться с помощью кино, и я считаю, что тем самым сделано весьма полезное для нашей культуры дело... Купюры? Конечно, любая из них досадна, и я был вообще против них; но тут пришлось уступить перед железным аргументом— «специфика кино»!*

И впрямь, присоединимся мы к Д. Шостаковичу, купюры производят неприятное впечатление. Когда они касаются частностей, вроде повторения куплетов, —куда ни шло; когда они затрагивают центральные музыкальные образы и целые сцены—плохо. Постановщик фильма и соавтор сценария режиссер В. Строева многое «вернула» в оперу. Конечно, она поступила совершенно правильно, введя отсутствующие в редакции Римского-Корсакова народные

«Хованщина». Музыкальная редакция и инструментовка Д. Шостаковича. Сценарий А. Абрамовой и Д. Шостаковича при участии В. Строевой. Режиссер В. Строева. Оператор В. Домбровский. Художник А. Борисов. Звукооператор В. Зорин. «Мосфильм», 1959.

эпизоды—сцены «пришлого люда»: они-то и несут в себе основную положительную идею произведения, идею Родины, моральную оценку событий. Но не стоило все-таки жертвовать сценой Марфы с песней «Исходила младешенька». Тем самым величавый и глубоко драматический образ лишается своей многогранности—именно здесь Марфа раскрывается во всей простоте и цельности р у с с к о г о женского характера. (Оговоримся: в вариант фильма, подготовленного для показа за рубежом, этот эпизод включен, он отснят и отработан. Почему же наш зритель будет в менее выгодном положении?) С музыкальной стороны фильм подкупает полнотой, тщательностью следования замыслу Мусоргского, великолепно перепрочтенному Шостаковичем. Тем заметнее указанный пробел.

Есть в фильме и еще две «вольности» по отношению к оригиналу. Первая—передача арии Шакловитого (начиная со слов «Ах, ты в судьбине злосчастная, родная Русь!») Безымянному Вожаку, представителю «пришлого люда», как его называет Мусоргский. Вторая—добавление просветленной концовки после страшной сцены самосожжения раскольников. Концовка эта образуется из повторения хоровой песни пришлых людей и оркестрового вступления к опере— «Рассвет на Москве-реке». Однако ни та, ни другая «вольности» не вызывают возражений: в обоих случаях сценаристы и режиссер руководствовались вполне очевидными и убедительными доводами. Концовка—на экране вспыхивает заря нового дня, пробивающаяся сквозь тучи, и люди в крестьянской одежде идут по просторам родной земли в поисках правды и лучшей доли — проясняет, акцентирует идею произведения. В сущности, аналогичную цель преследует и подмена Шакловитого Вожаком там, где в арии высказывается глубокая и благородная скорбь о судьбах Родины. Шакловитый—коварный, бессовестный интриган и Шакловитый—всей душой болеющий за Русь, мудрый патриот—вот противоречие, над которым бьются уже много десятилетий и искусствоведы, и оперные режиссеры, и исполнители этой партии. Режиссер поступил правильно, упростив этот образ, сняв его загадочность.

Фильм—достояние миллионов. Кинозритель не может, удобно расположившись в креслах в течение длинных антрактов перечитывать пояснительные брошюры и изложение либретто. И фильм, безусловно, должен быть п о н я т н е е оперного произведения, настолько понятнее, чтобы даже у совершенно неподготовленного человека не возникало бы недоуменных вопросов по поводу смысла происходящих событий и поведения персонажей. Что греха таить—либретто оперы «Хованщина» содержит немало туманного, и постановщикам стоило бы приложить

«ХОВАНЩИНА»

еще больше усилий к тому, чтобы облегчить его понимание для кинозрителя.

Необходимо ли в фильме-опере снимать только певцов? После удачного опыта Р. Тихомирова с дублирующими актерами в «Евгении Онегине» этот вопрос становится предметом спора. В «Хованщине» играют оперные певцы. Марфа—К. Леонова, Шакловитый—Е. Кибкало, Старый Хованский—А. Кривченя, Голицын—В. Петров, Досифей—М. Рейзен, Кузька—А. Масленников, Подьячий—Н. Захаров, Сусанна—Л. Гриценко. Они играют интереснее и тщательнее (в смысле тщательности отделки образа, мимики и жеста), чем обычно на оперной сцене. Не слишком выразителен Андрей Хованский—А. Григорьев. Чересчур «по-оперному» статична и обезличена в некоторых местах народная толпа, воспринимающаяся прежде всего как х о р, а не как живая и разнохарактерная масса. Кое-где и от основных в общем удачных исполнителей хотелось бы более свободного и непринужденного контакта друг с другом, более чуткой реакции на произносимый текст—ведь у Мусоргского он необычайно весом и насыщен! Но это—детали актерского воплощения. Музыка же Мусоргского озвучена в фильме очень добротно, и в этом, помимо солистов, немалая заслуга оркестра и хора Большого театра под управлением талантливого дирижера Е. Светланова. Лишь изредка естественное звучание голосов искажается форсировкой, технический ли это дефект или просчет художественный, следствие распространенного обычая петь «погромче»,—сказать трудно.

Экранизация одного из подлинных шедевров нашей оперной классики осуществлена. Пусть ее авторы не вступили еще на путь новых творческих исканий, а пошли уже проторенной дорогой, ограничились традиционными формами фильма-оперы,—экран намного расширит аудиторию гениального произведения Мусоргского.

Мих. Белявский

Обратившись к недавней истории

Народная Республика Албания очень молода — идет пятнадцатый год со дня ее провозглашения. Отечественное кинопроизводство родилось вместе с республикой — в 1946 году в стране впервые начался выпуск кинохроники.

●

В создании национального киноискусства Албании деятельное участие приняли советские кинематографисты. Они помогли построить и оборудовать республиканскую киностудию, оказали содействие в подготовке творческих кадров. При участии советских друзей была создана полнометражная цветная документальная картина о стране, а затем молодые албанские кинематографисты совместно с «Мосфильмом» участвовали в создании исторического художественного фильма о народном герое Скандербеге. Молодое национальное киноискусство набирало силы, накапливало опыт и вскоре вышло на дорогу самостоятельного творчества. Прошлым летом на Международном кинофестивале в Москве был представлен первый художественный фильм «Тана», созданный киностудией «Новая Албания» (режиссер Кристать Дамо).

Недавно вышел новый фильм албанских кинематографистов, созданный в содружестве с советскими киноработниками, — «Фуртуна» (в переводе «Буря»)*.

Фильм задуман как полотно большого размаха, широкого эпического звучания. Само его содержание — первые страницы новой истории гордого народа, поднявшегося против итало-фашистских и гитлеровских захватчиков, против рабства, угнетения и бесправия — подсказывало тон высокий, героический. И образы героев фильма — комиссара Қемаля (артист Н. Фрашери), полного ненависти к врагам; устремленного в будущее Арбена (М. Ашику); командира партизанского отряда Рапо (П. Гьека); бойца армии народных мстителей Демира (Л. Филипи); храброго воина Василя (В. Хеба); жизнерадостной и отзывчивой Шпресы (Ф. Димо); нежной и мужественной юной Заны (А. Шенгелая), — проникнутые духом борьбы, стремлением к свободе, требовали романтически-приподнятого повествования.

Авторы фильма — сценаристы Л. Силичи, Ф. Гьята, А. Первенцев, Ю. Озеров, Қ. Дамо, постановщик Ю. Озеров, режиссер Қ. Дамо — старались в каждом из образов выделить черты, характерные для албанского народа. Исполнители ролей убедительно раскрывают общую национальную, патриотическую основу, которая определяет поведение героев — борцов освобождения. Однако часто за общим не проступают личные, индивидуальные качества героев, характеры не раскрываются с необходимой глубиной и многогранностью. И если герои первого плана все же запоминаются, то происходит это скорее за счет героики событий, в которых они участвуют. Роли же эпизодические, те, что занимают в картине меньшее место, как правило, стираются в нашей памяти.

Исключение составляют, пожалуй, лишь два образа — Абаз (И. Шоти) и Перкинс (Н. Гриценко). Қолеблющийся герой, Абаз, отец Заны, против связи дочери с Арбеном; он сообщает националистам, что дочь принесла домой и спрятала взрывчатку. Зана арестована, ее пытают, отца мучают угрызения совести. Познав всю тяжесть оккупации, Абаз понимает, что Зана и ее друзья правы. Со счастливой обновленной душой встречает он освобожденную дочь.

Артист И. Шоти хорошо передает неустойчивость Абаза, его колебания и душевные муки, убедительно показывает, как наступает прозрение этого человека. А ведь роль у него по объему небольшая и не столь уж значительная для развития сюжета.

Из небольшой роли представителя союзного командования полковника Перкинса артист Н. Гриценко создал сочный образ. Не только слова и поведение его героя, но весь его облик, выражение лица, глаз говорят о том, что перед нами человек наглый и трусоватый, с весьма гибкой совестью, легко идущий на компромиссы.

Что касается таких персонажей, как вожак националистов адвокат Эшреф (артист С. Питарка), Джавит-Ага, тучный военачальник националистских войск (Л. Қовачи), немецкий полковник Мюллер (С. Бошняку), полицейские, то они попросту выполняют отведенные сценарием «функции», оставаясь

---

* Сценарий Л. Силичи, Ф. Гьята, А. Первенцева, Ю. Озерова, Қ. Дамо. Постановщик Ю. Озеров. Режиссер Қ. Дамо. Оператор С. Полуянов. Художники А. Мягков, Қ. Дило. Қомпозиторы Г. Попов, Ч. Задея. Звукооператоры Ю. Михайлов, Қ. Толко. Совместное производство киностудии «Мосфильм» и государственной киностудии «Новая Албания», 1959.

в пределах обычных нехитрых схем. К сожалению, то же можно сказать и об образе представителя Советской Армии, майора Андреева (артист А. Кузнецов), роль которого настолько «служебна», что артисту остается только отчетливо произносить положенные реплики и широко улыбаться открытой светлой улыбкой.

Создатели фильма сплошь и рядом нарушают единство творческого почерка, забывают о том героико-романтическом ключе, в котором должна была быть сделана картина.

В самом начале фильма идет эпизод большого драматического напряжения: на узком, длинном, темном тюремном дворе расстреливают группу коммунистов. С ним соседствует сцена: группа местных властителей вместе с посланцем самого «дуче» смотрит кинохронику о победе итальянского оружия. Это сразу вводит нас в атмосферу времени, показывает расстановку основных борющихся сил. Но вот Арбен стреляет в представителя «дуче», и начинается серия эпизодов примитивного детективного плана: погоня, пробег по дворам, захват случайно подвернувшегося автомобиля, мчащиеся мотоциклисты, в решающее мгновение опустившийся шлагбаум и т. д. и т. п.

И дальше события развертываются весьма не оригинальным образом: Арбен врывается в дом Заны, и девушка скрывает преследуемого патриота.

Затем они попадают к соседям, празднующим свадьбу, превращаются в жениха и невесту и до прихода, видимо, нарочно запоздавшей полиции

«ФУРТУНА»

успевают переодеться в платье снятое настоящими новобрачными.

Эпизоды расстрела коммунистов, собрания фешенебельного общества, погони, наконец, свадьбы с пением и музыкой—все это поставленное рядом производит впечатление стилистического разнобоя, словно в героическую оперу врывается мелодия из легкомысленной оперетты.

В фильме выразительно снятые эпизоды героических походов и сражений соседствуют со сценами вялыми, иллюстративными, решенными в плане трафаретных «массовок» (вроде сцены, когда Арбен поднимает на помощь своим окруженным товарищам крестьян из соседней деревни: короткое, резкое объяснение с возражающим богатеем, пара общих призывных лозунгов, и все крестьяне с возгласами одобрения следуют за Арбеном). Очень выразительная, сильная сцена боя партизан, а рядом—ничего не выражающие, скучно-однообразные, хотя и красивые по композиции планы прохода бойцов...

Итак, фильм «Фуртуна», авторы которого взялись воплотить на экране славные страницы истории албанского народа, его борьбу за свою свободу во многом не донес пафос и героику тех дней. Внимание зрителя направляется больше на внешние приметы времени, чем на глубокое внутреннее раскрытие событий. И это обидно. И об этом следует честно сказать и нашим албанским друзьям и советским кинематографистам. Ибо хочется, чтобы содружество кинематографий обеих стран было понастоящему плодотворным.

«ФУРТУНА»

Н. Сергеева

До дубляжа и после

Через весь фильм «Адам хочет быть человеком» * проходит один музыкальный мотив. И хотя песня эта о манящем, солнечном Буэнос-Айресе, мелодия ее печальна. Музыкальный мотив очень точно соответствует мысли картины. Долгое время Адам жил мечтой о прекрасном Буэнос-Айресе, но она оказалась пустой иллюзией, блефом. Не то чтобы несбыточной—в конце концов Адам, пусть с большим трудом, скопил какие-то деньги, быть может, их и хватило бы на билет... Адам понял, что и там, в далеком краю, ему, бедному литовскому юноше, не обрести счастья. Сказочно-прекрасный мир, который создал в своем воображении Адам, не для таких, как он. Мечта рухнула. Однако Адам понял и другое: нельзя замыкаться в маленьком личном мирке, искать счастья для себя одного—человек ничего не может один, он должен идти со всеми, с народом. Так с крушением иллюзий пришло осознание большой, настоящей цели в жизни.

Авторы фильма не торопятся привести своего героя к этому столь важному итогу. Их интересует не только результат, но и самый процесс становления характера, процесс роста человеческого сознания, возмужания человека. Потому так внимательно и подробно прослеживают они путь Адама к душевному перевороту, который произойдет к финалу фильма. Пройдет немало времени, прежде чем Адам поймет, какой дорогой следует ему идти по жизни. А пока он бродит по городу в поисках работы—невысокий, щуплый паренек с печально-задумчивыми глазами. Он проходит по узким улочкам, мимо угрюмых, молчаливых очередей таких же безработных—старых и молодых людей, выходит на оживленные центральные улицы с роскошными витринами, останавливается перед афишей эмиграционного бюро... Ослепительная улыбка мулата, пальмы, лазурное море—как заманчиво это для юноши, выросшего под хмурым небом Прибалтики! Киноаппарат приближает к нам лицо Адама, его глаза, но не восторг видим мы в них, а тоску...

Ощущение острого драматизма не оставляет нас на протяжении фильма. И тогда, когда Адам, рассчитывая получить место в эмиграционном бюро, ползает на коленях по кабинету шефа в поисках дорогой безделушки; и тогда, когда по наущению Американца—богатого владельца ресторана—Адама избивают только за то, что он осмелился полюбить девушку, на которую имеет виды Американец; и тогда, когда уходит под воду баржа Капитана, погребая вместе с собой старого грузчика—человека без имени, человека трагической судьбы.

В работе молодых кинематографистов—и для В. Жалакявичуса и для А. Моцкуса «Адам хочет быть человеком» —первая самостоятельная постановка—пристрастие к остродраматичной разработке образов сочетается с графической четкостью внешнего рисунка. Поэтому так выразительны образы Адама (В. Пуоджюкайтис), его возлюбленной Люце (А. Боярчуте), Дауса (Д. Банионис), Американца (В. Бледис).

Сама атмосфера фильма помогает актеру строить образ. Вот просторный, пустынный берег реки. Кругом—ни души. Только здесь чувствуют себя свободными и счастливыми Адам и Люце, и оператор на редкость удачно и выразительно вписывает в прибалтийский пейзаж счастливые лица юноши и девушки, чувствующих себя хоть ненадолго свободными и сильными...

...Медленно движется, заполнив всю широкую мостовую улицы, похоронная процессия. «Что это?» —спрашивает Адам. — «Один безработный застрелил фабриканта, а потом застрелился сам. Его хоронят». — «Кого? Фабриканта?» — «Нет, безработного». В этом коротком диалоге, который идет на фоне печально-торжественного траурного шествия, — большой образ: растет чувство солидарности и протеста простых людей. И не случайно немного времени спустя, когда Адам окончательно убедится в подлости своих хозяев, он прежде всего подумает о подпольщике Пятрасе (С. Петронайтис), который

* Авторы сценария В. Сириос Гира и В. Жалакявичус. Режиссер В. Жалакявичус. Оператор А. Моцкус. Художник А. Ничус. Композитор Э. Бальсис. Звукооператор Ю. Батунерис. Литовская киностудия, 1959.

«АДАМ ХОЧЕТ БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ»

первый пытался внушить ему верные мысли о жизни, направить его по правильному жизненному пути и захочет продолжить начатый с ним разговор. Он понял: здесь, в реальной борьбе Пятраса за свои права, а не в иллюзорных мечтах Капитана о прекрасном Буэнос-Айресе или солнечных Гавайях можно обрести подлинное счастье.

Правда, образ самого Капитана выглядит скорее данью банальной литературной «традиции». Тут и подчеркнутая нелюдимость, грубоватость, и прямолинейность, и пристрастие к спиртному, и некоторая «загадочность» натуры. А ведь могла прозвучать подлинно человеческая трагедия. Вина здесь ложится не только на сценаристов и исполнителя роли, но и на постановщика картины, который не сумел помочь артисту добиться своеобразия в трактовке характера.

И, конечно, во многом определил неудачу образа очень плохой дубляж, уже совершенно снявший какой-либо подтекст, начисто лишивший характер второго плана.

Претензии здесь нужно предъявить ко всему актерскому коллективу, дублировавшему фильм, и прежде всего к режиссеру дубляжа А. Фролову. В картине, озвученной на русском языке, нельзя не заметить художественных потерь, связанных прежде всего с психологическим обеднением образов, с упрощенной трактовкой отдельных характеров.

«АДАМ ХОЧЕТ БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ»

При «переводе» исчезла тонкость интонаций, актеры часто форсируют звук, проговаривают текст, равнодушны к слову. Многие эпизоды разочаровывают, когда смотришь дублированный вариант.

Неудачный дубляж этой картины очень наглядно подтвердил, насколько целостно, неразрывно в художественном образе, создаваемом актером, его игровое и словесное выражение. Не пора ли поэтому подумать и об иных формах перевода, например о голосе диктора-переводчика, сопровождающего действие фильма?

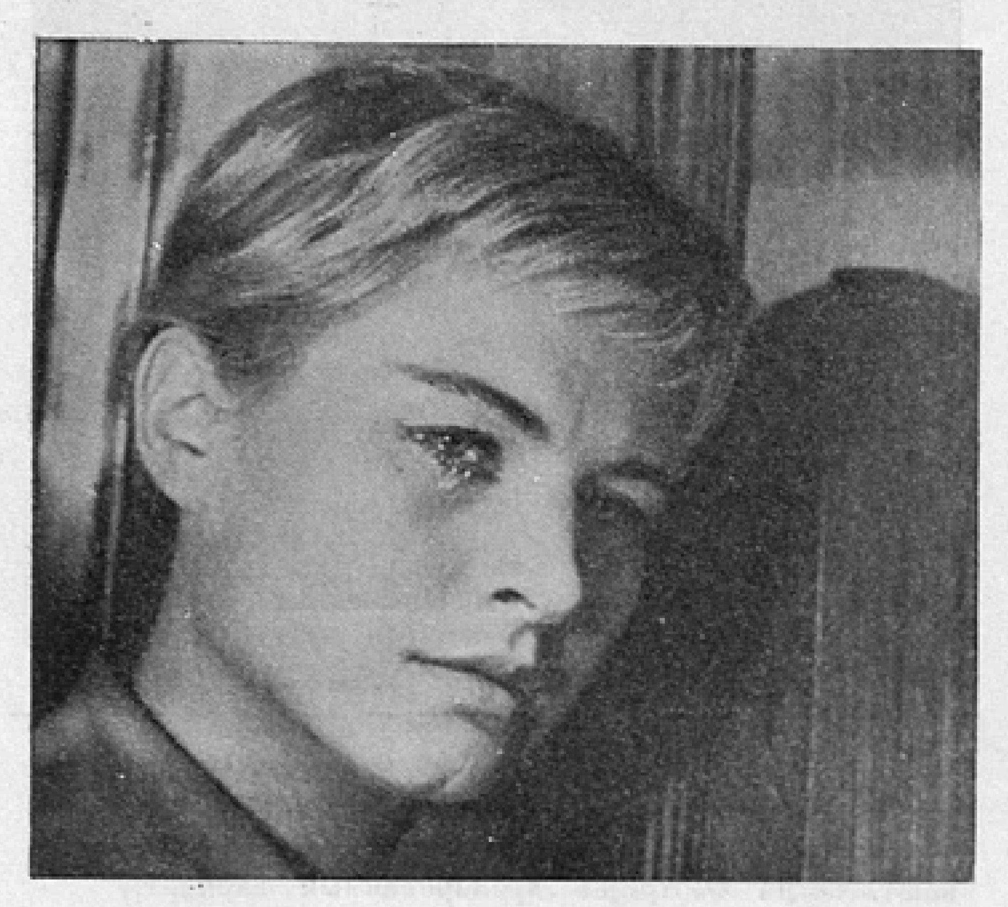
А. Штейн

О фильме и по поводу...

Картину «Такая любовь» случилось мне впервые посмотреть там, где она сделана, — в Праге. Было это прошлой весной, как раз в дни, когда столица республики отмечала годовщину освобождения от оккупации. Щедрое солнце мая играло на готических крышах старинных кварталов, и на средневековых статуях Карлова моста, и на празднично-шумной толпе, гулявшей по Вацлавской площади, где уже бурно зацвели знаменитые пражские каштаны и чешские девушки ходили в летних блузках. Пышное это весеннее цветение, не скрою, для меня еще более подчеркнуло мрачную тональность, в которую окрасил свой фильм режиссер Иржи Вайс. Разумеется, я видел фильм задолго до его дубляжа на русский язык, и это свое впечатление во многом отнес за счет непонимания чешской речи. Какие-то моменты картины производили впечатление нарочитой многозначительности и, не боюсь сказать, тягучести, именно из-за того, что я был лишен возможности улавливать оттенки и тонкости диалога.

Впрочем, и тогда меня не покидало чувство, что передо мною фильм талантливый, радующий смелостью режиссерских и операторских решений, не серый, не бескрылый, не уныло-регистраторский и не бесстрастно-фотографический. В фильме был поиск. Был эксперимент, был конкретный художнический замысел (дальше я позволю себе сказать, насколько он правомерен). А как, увы, часто режиссер берется за сценарий, не имея своего отношения к нему, своего вйдения, берется ставить, владея лишь суммой приемов, накопленных ремеслом.

Вряд ли надо говорить подробно о пьесе Павла Когоута «Такая любовь» — она широко известна в Советском Союзе. Ее ставили многие театры страны, а в Москве, например, ею начал свою жизнь



«ТАКАЯ ЛЮБОВЬ»

новый театр. Я говорю о Студенческом театре Московского государственного университета—он возник с постановки «Такой любви». Об этой постановке молодого режиссера Ролана Быкова много писали и дискутировали. Это естественно. В пьесе Павла Когоута затронуты проблемы нравственно-этические, а они сейчас, в социалистическом обществе, занимают все большее и большее место. Личность и коллектив. Личное и общественное. Такая любовь и любовь иная, мещанство в личных отношениях и мещанство в отношениях с коллективом. Все это не может не волновать зрителя, особенно если этот зритель вступил в жизнь совсем недавно...

Думаю, что пьеса импонировала театру и зрителю еще и необычной сценической формой,—она, эта форма, позволяла привлекать к решению проблем, поставленных автором, самого зрителя—и очень активно. Театральная условность, при которой действие прерывалось своеобразным разбором дела якобы прокурором, вызывающим персонажей для своеобразных психологических «допросов», способствовала острому звучанию пьесы, повышению ее публицистического накала. Зритель поэтому прощал автору отдельные драматургические несовершенства, прорывавшийся схематизм слабую обрисовку внутренней жизни некоторых действующих лиц, так и не ставших характерами.

И вот,—картина, которая уже дублирована на русский язык. Я смотрю ее, уже понимая каждое слово, и, однако, чувства, владевшие мной при первом просмотре, не оставляют меня, напротив, все усиливаются. Кинематограф прежде всего искусство крупного плана, оттого и достоинства и недостатки произведения видны в нем отчетливей, нежели в любом другом художественном жанре—в театре ли, в музыке ли или драматургическом произведении. Так случилось, на мой взгляд, и с картиной «Такая любовь». Крупным планом выступили в ней некоторые достоинства актеров, режиссера, операторов, но крупным планом вышли к зрителю и серьезные просчеты художников.

Думаю, что не только мы, люди, работающие в искусстве, но прежде всего и раньше всего сами зрители устали от серости, скуки, однообразия некоторых театральных постановок, которые якобы следуют заветам Станиславского, ищут неустанно правду жизни, а на деле бесконечно далеки и от заветов Станиславского, и от правды жизни. Смотришь на такие спектакли, где люди не ходят по жизни, а ползают по ней, и диву даешься—словно бы и действие происходит не во второй половине бурного двадцатого столетия, и ставили-то эти спектакли люди, живущие где-то в девятнадцатом веке.

Я усердный зритель кино, и мне кажется, что эти грустные явления—удел не только театральной сцены. Сколько мы видели серых, натуралистических фильмов, не поднимающихся над случаем, над фактом.

Иржи Вайс решил поднять факт, так сказать, взнуздать его, решил из простого случая сделать обобщение крупное, философское, фаустианское. Что ж, это прекрасно и благородно. Режиссеру, очевидно, так же как и нам, до смерти надоели бытовые картины, где нивелированы и мысль, и характеры, и чувства. Иржи Вайс ищет и, справедливость требует сказать, находит иной раз глубокий смысл не только в диалоге, но и в ракурсе, в монтаже, в сопоставлении двух пейзажей, двух совершенно контрастных кусков натуры. Оператор почувствовал это задание режиссуры, и картина полна такими ракурсами, такими сопоставлениями, такими контрастами, полна до того, что они начинают где-то играть роль сами по себе и даже иной раз выступать против замысла авторов. Так, сам по себе великолепный кадр, в котором актриса Мария Томашова стоит одна, освещенная юпитерами, а над нею со всех сторон грохочут люди, свесившиеся со всех лестниц, со всех этажей,—не кажется ли вам, что эта сцена скорей вызывает ассоциации, связанные с первыми днями христианства, с Римским Колизеем, но никак не с современной жизнью, не с двадцатым веком, не с Чехословакией, наконец!

Я опять-таки понимаю замысел режиссера. Ему хочется, чтобы взятый им факт, случай обобщал какие-то большие явления, и не только общественные, но и личные. Проще говоря, чтобы фильм был

общечеловеческим, чтобы он затрагивал так называемые «вечные» темы.

Но может ли вечное существовать вне обычного, общечеловеческого календаря? Вечные ли темы подняты в «Евгении Онегине»? Да, вечные. Но возможен ли «Евгений Онегин» без помещичьего быта начала девятнадцатого века? Без дворянских балов? Без тщеты светских петербургских салонов? Без чайльд-гарольдизма?

А «Горе от ума»? Чем будет любовь Чацкого к Софье без фамусовско-молчалинской Москвы, без Репетилова, без княгини Марьи Алексевны, без Скалозуба? Ведь и Лев Толстой не случайно избрал местом гибели Анны Карениной железную дорогу.

«Вечное» опирается на календарные приметы времени.

Вы вспоминаете «Даму с собачкой», и перед вами встает пошлая обстановка гостиницы «Славянский базар» или наводящий тоску губернский забор. Вы смотрите «Грозу»; и знаменитое гулянье над Волгой, и сумасшедшая барыня, и странный изобретатель—все это и есть время, все это и создает чудесный аромат, атмосферу, без которой невозможно в искусстве ощущение правды, конкретности.

А шолоховский «Тихий Дон»? Возможна ли вечная тема великой и несчастной любви Мелехова и Аксиньи без того богатства конкретностей, которыми полон роман, без широкой картины жизни казачества в годы мира и годы войны, в годы величайшей ломки человеческих отношений?

Вечное не может быть вечным, если в нем не разгуливает ветер времени, ветер эпохи.

А у Иржи Вайса по пустынной, вечерней Праге едет старинный экипаж и гулко цокают копыта лошади по мостовой. Когда я был в Праге, мне говорили, что это последний извозчик города, сохранившийся как передвижной музейный экспонат.

Мещанство, предрассудки, тупое лицемерие, толкнувшее толстовскую героиню под колеса, задавило ее в век цивилизации, прогресса, развития техники, в век торжества пытливого всепроникающего человеческого разума.

А старинный экипаж в фильме «Такая любовь» — деталь, которая направлена не на уточнение, а на абстрагирование действия от сегодняшних примет времени. Да, все, что происходит в фильме, абстрагируется от современного чешского города, от Праги, да и не только Праги—от земного шара, такого, каков он сегодня. В каком-то месте картины я услышал— «барышня», «господин», и мне вдруг показалось, что, может быть, так оно и задумано, что действие происходит где-то в начале века... И долгое время я не находил в сюжете фильма ничего, что бы могло опровергнуть это мое странное ощущение. Между

«ТАКАЯ ЛЮБОВЬ»

прочим, когда читаешь пьесу Когоута, такого ощущения не возникает, там есть приметы времени, там разбросаны детали сегодняшней жизни, и это подчеркивает точную публицистическую направленность произведения.

Мне сдается, что в этом абстрагировании—большая и принципиальная ошибка фильма.

Другая ошибка, несколько затемняющая смысл фильма и тоже не имевшая места в пьесе, заключается в нарочитой многозначительности, которой пропитаны многие эпизоды и которая сопровождает действие там, где оно, это действие, само по себе отнюдь не многозначительно. Напротив, если без особой нужды придавать подтекст каждой обычной фразе—пропадет подтекст в тех моментах, где он абсолютно необходим.

Помните сцену, когда Петрус, которого полюбила Матисова, читает лекцию и его вызывают в коридор? Да тут все почти выглядит мистически! Эти слова, роняемые, как капли в колодце, эти долгие, тяжелые взгляды, которыми обмениваются герои,—ей-богу, этого нет в пьесе Когоута! Так вот и образуется разрыв между замыслом драматурга и режиссерским решением.

Вы видели «Терезу Ракэн»? Там тоже была многозначительность, замедленность, придававшая некоторым сценам некую символическо-мистическую окраску. И там она, эта многозначительность, далеко не всегда была уместна, но там режиссер вел действие к настоящему страшному убийству. Но

вяжется ли эта многозначительность, это ощущение ужасного с пьесой Когоута, с искусством самого Иржи Вайса, превосходного самостоятельного мастера, художника нового мира?

Мне кажется, нет.

Третий просчет, усугубляющий два первых.

Есть условность и условность. Я за условность, например, приемов пьесы Алексея Арбузова «Иркутская история». Там действует Хор, который то погружается в раздумье, то задает вопросы тому или иному персонажу, то размышляет вместе с ними... Есть там и Прохожий, который взирает на все происходящее глазами человека, случайно оказавшегося на месте событий. Есть в пьесе и пантомима, есть и голоса людей, которых уже нет на свете...

Мне представляются весьма привлекательными условные приемы Арбузова. Они сообщают пьесе особую лирическую тональность, раздвигают обычные театральные рамки, становятся средством еще более глубокого раскрытия темы, характеров, идеи.

Таковы же условные приемы пьесы Когоута,— они нужны драматургу, в пьесе они не самодовлеют и не раздражают. Выше писалось об этих приемах. Но одно дело, когда условный «прокурор», занимающийся делом Матисовой, появляется в театре, там, где нет четвертой стены, в театре, сама природа которого условна, где Шекспир, перебрасывая героев из одной страны в другую, позволял себе определять место действия одной типичной деталью, где, скажем, луч юпитера, высвечивающий персонаж, уже прочно отделяет его от всего происходящего на сцене. И другое, когда в кинематографе, на реально существующей улице, в реальной квартире, в реальной аудитории, в реальном коридоре, рядом с реальными персонажами появляется запросто нереальный персонаж в прокурорской мантии, с папкой судебного дела в руках. Тем, кто знаком с пьесой Когоута, это может нравиться, может и не нравиться, но они хоть понимают причины возникновения столь странной фигуры в мантии. Ну, а как быть тем, кто не знает пьесы (среди зрителей таких подавляющее большинство, ибо аудитория театра не может сравниться с киноаудиторией)? Те, думается, просто ничего не поймут.

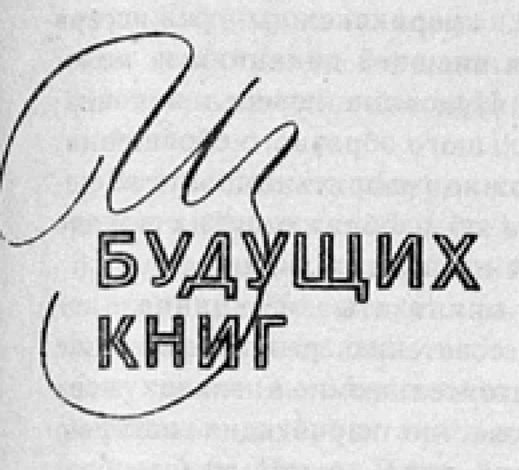
Я бы не стал писать обо всем этом, если бы, подчеркиваю, мы имели дело с картиной серой, блеклой, проходящей. Нет, обо всем этом хочется сказать вслух, хочется поспорить с Иржи Вайсом потому, что есть о чем говорить, есть о чем спорить.

Талантливо сыграла Мария Томашова роль Матисовой. Трудно лучше, чем она, сыграть горе, сыграть безнадежность. Но опять, опять—верно ли, что на всем протяжении фильма она ну ни разу не улыбнулась? Верно ли, что иной раз смотришь на лицо Матисовой и словно бы это не лицо, а маска отчаяния? Такая героиня была естественна, скажем, в «Страстях Жанны д'Арк», но в современном фильме... Так и хочется крикнуть: ну, улыбнись, Лида, быть не может, что в твои двадцать лет ты утратила способность хотя бы разочек улыбнуться!

Пусть не подумают, что я отрицаю достоинства манеры игры Томашовой. Нельзя не восхититься лаконизмом ее речи, ее внутренними монологами. И не только она, но и другие актеры в этом фильме работают искусно и нешаблонно, демонстрируя и свое мастерство, и великолепное умение режиссера работать с актерами. Нельзя не заметить, с какой тонкостью используются аксессуары кино для подчеркивания душевного состояния героев. В лучшую сторону, по сравнению с пьесой, конкретизирована обстановка, господствующая в семье Лиды Матисовой, которая способствовала драме. Нашла выразительные, жизненно достоверные краски артистка Ермила Смелькалова, играющая жену Петруса. А как хороша операторская работа! С каким вкусом снята Прага! Как впечатляют крупные планы! Глаза героев, смена настроений на их лицах, их движения—все это снято с большой кинематографической культурой.

Профессиональный уровень и режиссуры, и артистов, и художников, строивших декорации, выгодно отличает этот фильм от многих других. Значит, тем более справедливо желание, воздав должное этой культуре, выразив искреннюю симпатию к авторам фильма, поспорить с ними по существу, ибо этот спор имеет прямое отношение ко многим проблемам, волнующим нас сегодня. Прояснить эти проблемы—наша общая, неотложная задача.

Да, реакция на мелкотемье, на мелкое решение глубоких вопросов понятна и не вызывает возражений. Но какова эта реакция? И в ту ли сторону она направлена? Об этом стоит поговорить всерьез.



В ближайшее время в издательстве «Искусство» выходит в русском переводе книга Карела Рейсца «Техника киномонтажа» под редакцией известного английского режиссера Т. Дикинсона, составленная при участии Британского киноинститута. Редактор советского издания режиссер Сергей Юткевич предпослал книге предисловие, которое мы публикуем как представляющее несомненный интерес для всех занимающихся вопросами теории и практики монтажа.

Сергей Юткевич

Монтаж 1960

«Был период в нашем кино, когда монтаж провозглашался всем. Сейчас на исходе период, когда монтаж считается ничем.

И, не полагая монтаж ни «ничем», ни «всем», мы считаем нужным сейчас напомнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия.

После бури «за монтаж» и натиска «против монтажа» нам следует заново и запросто подойти к его проблемам».

Так писал С. М. Эйзенштейн в своей статье «Монтаж 1938»*, и эти его слова не потеряли свою актуальность и сегодня.

Действительно, проблемы монтажа кинопроизведения всегда являются насущными для кинематографиста. Вокруг них по-прежнему ведутся споры, а технические новшества, такие, как широкий экран, синерама и кинопанорама, поставили по-новому и некоторые, казалось, уже решенные вопросы драматургической и ритмической организации киноматериала.

Коллективный труд английских кинематографистов «Техника киномонтажа», хотя и не претендует, как сказано в предисловии режиссера Торольда Дикинсона и основного составителя книги Карела Рейсца, на обобщения теоретического свойства, а является скорее хрестоматией, преследующей цели закрепления практического опыта, все же неизбежно затрагивает основы теории монтажа.

* С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи, «Искусство», М., 1955, стр. 294.

Эта часть книги является наиболее уязвимой, так как авторы отдельных разделов иногда слишком упрощенно излагают взгляды советских кинорежиссеров и теоретиков, пользуясь, очевидно, устарелыми источниками, имеющимися в переводе на английский язык.

Так, например, в первом разделе книги, говоря о теории интеллектуального монтажа, выдвинутой Эйзенштейном, авторы не упоминают цитированную выше статью «Монтаж 1938», которая в конденсированном виде излагает эволюцию взглядов выдающегося советского режиссера, уже значительно отличающихся от его первоначальных рабочих гипотез.

В поле зрения авторов не вошла также и вторая статья Эйзенштейна, «Вертикальный монтаж», где при ряде спорных положений присутствует смелая и оригинальная концепция, также расширяющая узкоремесленное понятие монтажа.

Кстати, именно этим и грешит данная книга. Будучи полезным пособием в области технологии, она остается весьма узкой, как только дело доходит до основных эстетических проблем, неразрывно связанных с термином «монтаж».

Ведь отличительной особенностью советских мастеров и теоретиков было то, что они переосмыслили понятие монтажа, вывели его за пределы рамок техницизма и определили монтаж как эстетическую категорию нового искусства XX века. Они установили связи этого искусства с опытом, накопленным мировой культурой, и, наконец, что самое главное, следуя марксистской методологии, узаконили место монтажа, доказав его неразрывную

связь с идейно-творческим замыслом фильма, с его образным строем.

Поэтому и оказались такими бесплодными попытки зарубежных кинематографистов подражать в период немого кино так называемому «русскому монтажу», так как они отрывали чисто внешние приемы от внутренней сущности фильма, от его идейного содержания, послужившего основным толчком к возникновению этих новаторских средств выразительности. Так же становились они в тупик, когда пытались теоретически объяснить, пользуясь только категориями формального анализа, «секрет молодости» таких фильмов, как «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина и «Земля» Довженко, выдержавших испытание временем и, как известно, занявших первые места в конкурсе на лучший фильм мира, проводившемся во время Всемирной выставки в Брюсселе.

Авторы книги уделяют много места первым экспериментам советских кинематографистов, но в то же время останавливаются на полпути, не анализируя дальнейшее развитие теории и практики монтажа в советском киноискусстве. Оперируя примерами лишь из немых советских кинофильмов, они, по существу, полностью зачеркивают весь богатый опыт, накопленный советским кино звукового периода, оказавший столь большое влияние на мировое киноискусство.

В некоторых случаях, обращаясь к новаторскому периоду немого кино, авторы даже искажают истинное положение вещей; так, например, в первой части, посвященной истории монтажа, Карел Рейсц пишет: «Теоретические положения Пудовкина представляют собой в значительной мере совершенствование методов Гриффита».

Это глубоко неверное утверждение. Конечно, как и фильмы, так и теории Пудовкина не появились на пустом месте, советский режиссер внимательно и не предвзято изучал фильмы своих предшественников. Однако как в своей творческой практике, так и в теоретических обобщениях он шел своим, оригинальным, новаторским путем, который, естественно, возникал из новых задач, стоявших перед ним и всем советским киноискусством. Эти задачи принципиально отличались от тех, которые решали американские постановщики, стоявшие на позициях идеалистической философии и пропагандировавшие, как Гриффит в фильме «Рождение нации», явно реакционные, расистские идеи. И если в фильме Пудовкина «Мать» можно найти некоторые чисто внешние аналогии, например с ледоходом в фильме Гриффита «Далеко на востоке», то в том-то и заключалось преимущество советского режиссера, что он совершенно по-новому переосмыслил так называемый «параллельный монтаж». Этот прием, служивший у американского режиссера средством для усиления внешней динамики и мелодраматичности сюжета, Пудовкин перевел в совершенно иное качество большого образного обобщения, и поэтому о сходстве можно говорить лишь по внешним признакам, то есть об изображении на экране и в том и другом случае плывущих льдин.

Но такие попытки принизить принципиальное значение новаторства советских режиссеров уже давно оказались несостоятельными в глазах всех внимательно и добросовестно изучающих историю мирового кино, и на них вряд ли стоило бы обращать внимание, если бы мы не встречались с их рецидивами в зарубежной кинокритике. Авторы, к сожалению, не упоминают известную статью С. М. Эйзенштейна «Диккенс, Гриффит и мы» (опубликованную впервые в 1944 году), где подробно анализируется основное принципиальное различие в подходе к проблемам монтажа у американского режиссера и советских мастеров.

Правда, Карел Рейсц пишет: «Эти расхождения в приемах монтажа, а следовательно, и в приемах эмоционального воздействия в основном показывают, что эти два режиссера ставили перед собой различные конечные цели. В то время как Гриффита волновали главным образом переживания героя, Пудовкин уделял больше внимания оттеняющим деталям повествования, чем основному конфликту. Сюжеты Пудовкина всегда проще сюжетов Гриффита, но Пудовкин дает более глубокий психологический анализ событий, развертывающихся на экране, показывая их взаимосвязь».

Эта цитата наглядно показывает путаницу во взглядах автора, не говоря уже о неверном утверждении, будто сюжеты Пудовкина «проще» сюжетов Гриффита (как можно это сказать про экранизацию повести Горького «Мать» и про сценарий Н. Зархи «Конец Санкт-Петербурга»!).

Ведь замечание, что советский режиссер уделял больше внимания оттеняющим деталям, чем основному конфликту, входит в противоречие с последующим утверждением о том, что Пудовкин дает более глубокий психологический анализ событий, чем Гриффит.

Здесь что ни фраза, то явное свидетельство либо непонимания, либо нежелания понять сущность работы обоих художников и полное развенчание метода примитивной аналогии, которым пользуется автор статьи.

Это в конце концов и приводит его к теоретически и исторически несостоятельному заявлению, к сожалению, до сих пор бытующему в зарубежном киноведении: «Если взять три совершенно различных по характеру фильма немого периода: «Нетерпимость», «Броненосец «Потемкин» и «Кабинет док-

тора Калигари», то мы увидим, что всем трем фильмам свойственно стремление их создателей к изощренным зрительным эффектам, далеким от реальной жизни».

Вот до каких абсурдных умозаключений может довести формальный метод примитивных аналогий, причисливший революционный фильм Эйзенштейна к разряду «далеких от реальной жизни». Нам уже приходилось однажды в статье, посвященной мировому значению «Броненосца «Потемкина», полемизировать с автором такого же сравнения английским теоретиком Полем Рота, и здесь нет необходимости вновь повторять доводы против столь ненаучного утверждения.

Таким же наивным выглядит и наблюдение автора книги о том, что «отчетливой чертой фильмов двух последних десятилетий было значительно усилившееся стремление к реализму. Это оказало большое влияние на современные методы монтажа. Непригодными стали считаться те монтажные приемы немого кино, которые отступали от законов реализма».

Здесь опять спутаны несколько понятий, так как совершенно бесспорно, что реализм существовал и в фильмах немого периода как в советском, так и в американском кино, но реализм их действительно был отличен один от другого.

Основы нашего социалистического реализма вырабатывались уже в период советского немого кино, и попытки искусственно оторвать немые советские фильмы от звуковых уже давно справедливо раскритикованы как исторически несостоятельные.

Естественно только то, что киноискусство звукового периода, разрабатывая свою стилистику, пользовалось другими средствами для того же самого реалистического отражения мира, которое всегда было единственной целью как советских художников, так и прогрессивных кинематографистов других стран.

То принципиально новое, что принес советский кинематограф с первых же дней своего существования, как раз и заключалось не в технических новшествах (общеизвестно, что техника была у нас тогда несовершенна), а именно в той самой глубокой правдивости и реалистичности, которая так резко отличала молодую кинематографию первой социалистической страны мира от фальши голливудских и прочих изделий.

Общеизвестные и ставшие уже классическими фильмы Эйзенштейна и Пудовкина и школа советского документального кино во главе с Дзигой Вертовым обогатили всю мировую кинематографию и оказали несомненное влияние как на возникшее в 30-х годах движение английских документалистов, так и позднее на стилистику и теорию итальянского неореализма и послевоенную школу французского короткометражного фильма.

Конечно, появление звука многое изменило не только в технологии кино, но и в его стилистике. И то, что на экране стали появляться говорящие люди и что мы услышали мир реальных звуков, обогатило возможности нового искусства. Но следует ли здесь объяснять азбучную истину о том, что и звуковой фильм может быть лживым, фальшивым и антиреалистичным, если в основе его лежит ложная идея, искаженное, идеалистическое представление художника об окружающем его реальном мире?

Таким образом, понятие реализма суживается авторами книги до натуралистического воспроизведения действительности, что не облегчает нам понимания подлинной природы реализма и в связи с этим эволюции монтажа в киноискусстве.

●

Когда авторы книги переходят к описанию технологии монтажа или приводят факты, рисующие действительное положение вещей в западном киноискусстве, они приводят ряд любопытных примеров, характеризующих роль режиссера в процессе монтажа фильмов в условиях капиталистической действительности.

Авторы цитируют высказывания известного американского режиссера Франка Капра:

«В Голливуде наберется не более полдюжины режиссеров, которые пользуются свободой постановки и монтажа фильмов. В течение трех лет мы пытались организовать творческий союз кинорежиссеров. Мы просили хотя бы предоставить режиссеру возможность знакомиться со сценарием его будущего фильма и разрешить ему монтировать текущий материал, который показывается главе студии. Для того чтобы добиться частичного удовлетворения наших условий, потребовалось три года упорной борьбы.

Я бы сказал, что 80% современных режиссеров снимают фильмы, слепо следуя указаниям продюсеров и не внося в фильмы своей творческой инициативы, а 90% из них не имеют права голоса в вопросах сценария и монтажа фильмов.

Это поистине печальное положение для вида искусства, главной творческой фигурой в котором должен быть режиссер».

Эти горькие высказывания одного из ведущих режиссеров Голливуда являются прекрасной иллюстрацией к той «свободе творчества», о которой так много кричат поборники порядков так называемого «свободного» мира.

Как бы испугавшись этой цитаты, авторы книги тут же оговариваются, что в Англии и США, дескать,

положение вещей иное, и приводят ряд хорошо известных нам примеров. Однако мы хорошо знаем и то, что жестокая практика подавления творческой индивидуальности в зарубежной кинематографии существует и до сих пор, так как она является неотъемлемой частью общей капиталистической системы, рассматривающей кино как средство для выкачивания прибылей и неизбежно низводящей роль сценариста, режиссера, актера и всех остальных творческих профессий до уровня ремесленников, послушных исполнителей воли заказчика-коммерсанта.

Однако, если, как мы уже сказали выше, теоретические обобщения книги носят часто путаный и наивный характер, то, когда авторы обращаются к реальной практике, их наблюдения могут оказаться весьма полезными. Это особенно относится к главам о документальном кино, которое, как мы знаем, пустило в Англии хорошие ростки, особенно в предвоенный и военный периоды.

Тот же Поль Рота интересно и точно определяет роль монтажа в документальном фильме и справедливо устанавливает связь между жизненной наблюдательностью и творческим замыслом режиссера и монтажом фильма: «Если вам не будет ясен внутренний смысл материала, вам не удастся вдохнуть в него жизнь. Никакой монтаж, независимо от его ритма, не сможет создать движение в тех кадрах, где движение отсутствует. Никакие искусные приемы противопоставлений не усилят поэтическую образность вашего эпизода, если вы не обдумаете эти образы в процессе съемки... Монтаж не ограничивается стенами монтажной. Он должен присутствовать во всех стадиях создания фильма: в сценарии, операторской работе и трактовке снимаемого материала, принимая конкретную форму при соединении изображения со звуком».

Несмотря на некоторое узкотехнологическое понимание вопросов мастерства, Поль Рота правильно устанавливает неразрывную связь между жизнью и ее творческим воспроизведением и ставит монтаж на свое место, не преувеличивая его значения. В этой главе почти все наблюдения могут пригодиться работникам документальной кинематографии.

Особенно ценной в этом смысле является десятая глава—о применении звука в документальном фильме, где, анализируя ряд конкретных приемов, авторы приходят к интересным выводам о возможностях применения образно-поэтического звука вместо перегрузки хроникальных картин уныло описательным дикторским текстом.

Целый ряд важных вопросов, как, например, усложнившуюся роль монтажа в цветном фильме, авторы рассматривают скороговоркой, сводя роль организации цветного решения в фильме также к чисто технологическому процессу, то есть плавному переходу от тональности к тональности, и, по существу, не анализируя роль цвета как нового средства художественной выразительности.

Здесь практика советского цветного фильма далеко опередила эмпирические наблюдения авторов книги и описанные в статьях Эйзенштейна возможности применения цвета, его собственное решение цветных частей в фильме «Иван Грозный» (II серия). Достижения ряда советских режиссеров в цветных фильмах последних лет нуждаются еще в подробном исследовании и теоретическом закреплении.

●

Рассматривая важный элемент монтажа—возможность уплотнения или растяжки времени, авторы определяют его только с точки зрения экономии монтажных переходов и упразднения лишних монтажных кусков.

Однако, как известно, именно советскими кинорежиссерами был произведен ряд плодотворных опытов в этой области и была доказана возможность не только чисто внешнего ритмического монтажного построения, но и углубления драматургии фильма именно путем правильного использования законов монтажного времени.

Вспомним хотя бы знаменитую паузу перед расстрелом матросов в «Броненосце «Потемкине» или из более поздних фильмов—эпизод смерти Бориса в фильме «Летят журавли».

Наиболее ценные наблюдения в этой области содержатся в главе о ритме, где этому основному элементу монтажа придано правильное значение, что и подкреплено рядом убедительных конкретных примеров из фильмов.

В конце книги авторы подробно описывают технологию всех процессов монтажа, и это несомненно принесет пользу читателям, интересующимся этим вопросом.

К сожалению, книга, появившаяся до внедрения в прокат широкоэкранных фильмов, не затрагивает теоретических вопросов, связанных с новой техникой, хотя авторы могли бы сделать ряд принципиально важных замечаний о новых возможностях монтажа, которые возникли еще в период немого кино в связи с изобретением и применением Абелем Гансом так называемого «триптиха».

Следует отдать должное этому ветерану французского кино, который сначала робко в фильме «Наполеон», а затем гораздо более последовательно в своей программе, названной «Мажирама», и теории так называемого поливизионного экрана, предвосхитил те возможности, которые открылись перед

нами, когда мы увидели первые опыты панорамного кино *.

Как бы технически несовершенны ни были эксперименты Абеля Ганса, но сегодня для нас становится несомненным, что мимо них нельзя пройти равнодушно, что они заключают в себе то новое, что несомненно получит развитие в самые ближайшие годы и поставит принципиально по-иному вопросы киномонтажа.

Одну из своих статей Эйзенштейн назвал «Вертикальный монтаж». В ней он установил новые закономерности звукового кино, возникающие от контрапунктного сочетания изображения и звука.

Мне кажется, что сейчас наступает эра того, что я условно определяю как горизонтальный монтаж, ибо впервые перед киноискусством возникла возможность симультанного, то есть одновременного, проецирования на экране трех различных изображений, и мы можем монтировать куски пленки не только в их «вертикальной» последовательности, но и путем их «горизонтальных» сопоставлений.

Первые попытки такого горизонтального монтажа мы наблюдали уже в панорамном фильме Р. Кармена «Широка страна моя...», где монтировались взятые из хроники выступления В. И. Ленина с кадрами народных масс, штурмующих Зимний дворец.

В американском панорамном фильме «Уинджаммер», снятом по способу «Синемирэкл», который нам удалось видеть в Голливуде, этот же прием использован по значительно менее важному поводу в эпизоде приезда моряков в Нью-Йорк, где симультанный монтаж ночных реклам и улиц города должен был отобразить оглушающее воздействие этой среды на новичков, попавших «с корабля на бал».

Гораздо более интересных результатов добился Абель Ганс в упоминавшейся нами «Мажираме», когда в переведенном на поливизионный экран варианте своего немого фильма «Я обвиняю» он монтировал на центральном экране крупный план раненого солдата, взывающего о помощи из воронки на поле боя, с панорамами на боковых экранах опустевшего поля битвы, чем и создавался очень сильный драматический эффект одиночества солдата.

Так же как в «Наполеоне», Ганс часто прибегает к приему простого аккомпанемента, усиливая двумя экранами действие, происходящее на центральном экране. Здесь имеет место эффект чисто количественного усиления, однако в своем короткометражном экспериментальном фильме об аттракционах народной ярмарки он прибегает уже к сложному контрапункту различных изображений, проецируемых в разном ритме на трех экранах.

И если в этой программе горизонтальный монтаж носит узкоэкспериментальный характер, схожий с формалистическими упражнениями раннего «Авангарда», то все же следует признать, что возможности, заключенные в поливизионном монтаже, открывают новые, широкие горизонты именно в области монтажной драматургии фильма, и тот качественный скачок, который предстоит совершить кинематографистам, будет, очевидно, похож на то, что произошло в истории мирового кино с открытием крупного плана.

Гриффит с интуицией большого художника, но с наивностью беспомощного теоретика ввел крупный план в практику мирового кино, сам еще не сознавая предела возможностей, скрытых в этом новом средстве выразительности. Затем крупный план, введенный в систему монтажного мышления, осмысленный и использованный целесообразно и методически, приобрел новое звучание и совершенно отличное от американского кино качество как в фильмах, так и в теоретических исследованиях советских мастеров.

Так должно случиться и с горизонтальным монтажом. Он выйдет из стадии эксперимента, когда будет применен как новое выразительное средство, органически соответствующее широкому, многогранному диалектическому ви́дению мира, на которое способен лишь художник, вооруженный боевым материалистическим мировоззрением.

И тогда перед искусством киномонтажа откроются невиданные горизонты, которые раньше могли возникнуть только в самых дерзновенных мечтах кинематографиста.

●

Какие новые перспективы возникают перед художником, осознающим возможности, предоставляемые ему техникой и методом монтажного мышления, убедительно показывает опыт талантливого чешского режиссера Эмиля Радока, окрещенный им «Волшебный фонарь». Впервые этот «фонарь» был показан в павильоне Чехословакии на Брюссельской выставке 1958 года и ныне регулярно демонстрируется в Праге.

---

* В письме в редакцию нашего журнала (1957, № 7) Абель Ганс писал: «... позвольте мне почтить память великих русских режиссеров, ныне покойных, которые были моими духовными друзьями и чьи имена с течением времени становятся еще более весомыми. Я говорю о гениальном Эйзенштейне, о Пудовкине и о Довженко. В моем сердце большое волнение возбуждает упоминание этого последнего имени, потому что накануне своей смерти Довженко сделал мелом на черной доске наброски трех расположенных рядом кадров, относящихся к фильму, постановку которого он готовился осуществить. Эти три кадра, из которых два боковых образовывали зрительную оркестровку центрального (они воспроизведены на обложке первого номера вашего журнала), в эстетическом плане отвечают новому техническому почерку многоплановости. И это предвосхищение кино будущего, являющееся завещанием Довженко-художника, непостижимым сходством аналогий подкрепит ту работу, которую я провожу в данное время...» (*Прим. ред.*).

Это смелый и изобретательный монтаж кинематографического изображения различных форматов и фактур с живыми актерами, однако принципиально отличающийся от уже известных нам театральных экспериментов.

В постановках Э. Пискатора и Вс. Мейерхольда (так же как и в опытах автора этих строк и режиссеров В. Плучека и Н. Петрова при сценической трактовке пьес В. Маяковского) экранное изображение являлось составной частью спектакля, занимало подчиненное положение, в работе же Радока оно служит доминантой, определяя ритм и построение всего зрелища.

Эмиль Радок свободно перебрасывает человека на экран и обратно на сценическую площадку, разнообразно использует все приемы симультанного действия, играет на клавиатуре масштабов, контрастно сопоставляя крупные и дальние планы (монтируя, например, «живой» оркестр национальных инструментов на фоне экранной «фрески», демонстрирующей серию крупных планов ног и корпуса танцовщиков), применяет маленький квадратный экран как музыкальный ключ или литературный эпиграф к действию, смешивает фактуру цветного фильма с черно-белым, кинетическое изображение со статическим диапозитивом (во фрагменте, посвященном теме борьбы за мир), причем все это не ради чисто формального, абстрактного экспериментаторства, а для создания синтетического образа, выражающего расцвет социалистической Чехословакии.

В тот момент, когда пишутся эти строки, советские зрители могут посетить уже и новый вид кинозрелища—циркораму, или кинопанораму, от которой также нельзя отмахнуться, ибо, будучи еще сегодня технически незавершенной, все же, несомненно, и она таит в себе новые выразительные средства, и надо лишь пожелать, чтобы наша теория и творческая практика не отставали от так быстро шагающей вперед кинотехники.

Английская книга не затрагивает всех этих вопросов, а является лишь полезным справочником, пособием, обобщающим практический опыт прошлых лет. Большего и не следует от нее ожидать.

Однако нам, советским кинематографистам, следует стремиться к дальнейшему развитию и обогащению теории монтажа, не забывая то его основное определение, которое дал Эйзенштейн в своей статье «Монтаж 1938», остающееся верным и на сегодняшний день: «Следовало больше заняться вопросом самой природы этого о б ъ е д и н я ю щ е г о н а ч а л а. Того именно начала, которое для каждой вещи в равной мере родит как содержание кадра, так и то содержание, которое раскрывается через то или иное сопоставление этих кадров...

При таком рассмотрении монтажа как кадры, так и их сопоставление оказываются в правильном взаимоотношении. Мало того, сама природа монтажа не только не отрывается от принципов реалистического письма фильма, но действует как одно из наиболее последовательных и закономерных средств реалистического раскрытия содержания.

Действительно, что мы имеем при таком понимании монтажа? В этом случае каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотносительное, а являет собой некое частное изображение единой о б щ е й темы, которая в равной мере пронизывает все эти куски. Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное, и связывает их между собой в ц е л о е, а именно—в тот обобщенный о б р а з, в котором автор, а за ним и зритель переживают данную тему».

Вот эту силу о б р а з н о г о в о з д е й с т в и я монтажного мышления, вырастающего из целенаправленного мировоззрения революционного художника, и недооценили авторы книги. Советским кинематографистам надлежит острее и смелее атаковать именно в этом главном направлении те новые проблемы монтажа, которые поставила перед ними так рванувшаяся вперед отечественная и зарубежная кинотехника.

Письмо в редакцию

В связи с выходом в свет однотомника моих сценариев, считаю необходимым сообщить, что первоначальный вариант сценария «Машенька» писал вместе со мной драматург С. А. Ермолинский.

В дальнейшей работе С. А. Ермолинский участия не принимал.

Е. Габрилович

Обсуждаем проблемы, поднятые М. Роммом в статье «Поглядим на дорогу» (№ 11 нашего журнала за 1959 год). В этом номере выступают аспирант МГУ А. Юровский, киновед Э. Арнольди и режиссер Центрального детского театра А. Эфрос.

А. Юровский

Поглядим на экран

Заросли телевизионных антенн на крышах стали за последние годы необходимой деталью городского пейзажа. Кинематографисты в муках снимают «на натуре» фильмы, действие которых происходит даже в 40-е годы—не осталось «киногеничных» сел, не говоря уж о городах: тонкие палочки антенн торчат над каждым домом даже в самых глухих переулках. Настоящее время глагола в фразе, с которой обычно начинаются статьи о телевидении— «Телевидение все шире входит в быт трудящихся» ,—заменяется прошедшим, теперь пишут: «вошло в быт».

Вероятно, лет тридцать назад кто-нибудь удивился бы, вдруг поняв, что уже есть люди, не помнящие себя без кино. В Москве сейчас живет множество взрослых юношей и девушек, которые не помнят времени, когда не существовало телевидения.

Центральная студия телевидения обслуживает сейчас ежевечерне до семи миллионов зрителей (считая всего по пяти человек на телевизор). В стране работает более 70 студий телевидения; уже проложены сотни километров ретрансляционных линий. Правительство приняло решение о строительстве большого московского телецентра с мачтой для передатчика высотой 520 метров. Начали готовить специалистов телевидения ВГИК и факультет журналистики МГУ.

И—наконец-то!—в журнале «Искусство кино» № 11 за 1959 год М. Ромм пишет, что он «полагает телевидение самостоятельным искусством». Правда, всем содержанием и тоном своей статьи «Поглядим на дорогу» он старается опровергнуть это положение.

Редакция журнала, публикуя статью, отметила, что телевидение «все больше привлекает внимание мастеров кинематографии и театра. Все чаще возникают споры о его достоинствах и недостатках...» и т. д.

Споры эти возникли давно. Одни утверждают, что телевидение—это только новый метод распространения информации, дальнейшее развитие радиовещания; другие видят в телевидении низшую форму кино; третьи считают телевидение новым средством художественного выражения.

Чем бы ни считать телевидение—похитителем времени, способом быть в курсе последних событий или формой развлечения,—недооценивать его влияние на общество нельзя.

Поэтому столь отраден самый факт появления в «Искусстве кино» дискуссионной статьи М. Ромма, которая, можно не сомневаться, привлечет внимание многих деятелей искусства к проблемам телевидения.

Но обратимся к содержанию статьи. Будучи специалистом телевидения, я позволю себе поспорить с М. Роммом (творчество которого в кинематографии я горячо и искренне люблю) лишь по поводу тех положений его статьи, которые касаются телевидения.

Я вовсе не стремлюсь доказать, что телевидение совершенно, что оно уже достигло высот и заслужило всеобщее признание. Я отлично знаю, что в телевидении не все хорошо. Но я протестую против п о д х о д а М. Ромма к проблеме, против самой постановки проблемы в той форме, в какой это делает он: «В телевидении не все плохо».

В статье говорится: «Все, что нам показывают (по телевидению.—*А. Ю.*),—это или ухудшенное кино, или ухудшенный театр, или довольно неискусный шаблонный репортаж». М. Ромм признает, что у телевидения есть будущее. Но ведь из этого следует, что у него нет настоящего, что сегодня телевидение—только средство распространения. Не согласен! Телевидение уже сейчас большое, светлое окно в мир, уже сейчас, с е г о д н я телевидение—замечательное средство художественного выражения, новое, привлекательное и важное для народа искусство.

Редакция сочла правильным начать на страницах журнала разговор о телевидении с обсуждения роли

и места телевидения в будущем коммунистическом обществе. Это очень интересная проблема, над которой сейчас задумываются многие, но, рискуя навлечь на себя обвинение в отклонении от темы дискуссии, я хочу поговорить о сегодняшнем дне телевидения.

М. Ромм, откладывая превращение телевидения в искусство на будущее, считая его пока лишь средством общения и информации, утверждает категорически: «Мы пока еще не видели телевизионного искусства, телевизор еще не вышел из пеленок». Да, телевидение родилось недавно. И жизненный путь его отнюдь не был усыпан розами: родители, братья и сестры отнюдь не баловали его заботой и лаской, а напротив, при всяком удобном случае пинали и секли. Но—из статьи М. Ромма мы уже знаем это—кинематографу понадобились десятилетия, чтобы из ярмарочного аттракциона превратиться в искусство, а телевидению, чтобы встать на ноги, потребовалось всего несколько лет. И вот оно уже довольно прочно заняло свое место в недружной, к сожалению, семье искусств, набив при этом изрядные шишки братцам и сестрицам.

Каковы же теперь их взаимоотношения?

Телевидение обладает, в числе прочих, одним очевидным преимуществом: оно способно проникнуть в дома людей. Соперничать в этом отношении с ним может радио, но оно не создает зрительных образов, в этом его слабость. Телевидение, подобно кино, способно воссоздать на экране, то есть в движущихся зрительных образах, процесс познания окружающего нас мира. В силу этого обстоятельства, соединенного со способностью показать образ настоящего, показать событие, действие в то самое время, когда оно происходит (тогда как на киноэкране мы видим то, что происходило перед аппаратом, то есть образ прошлого), телевидение достоверно и убедительно по самой своей природе. (Заметим, однако, что сама по себе эта способность еще не определяет реалистичности телевидения как искусства, точно так же как способность кинематографа воссоздавать на экране реально существующие образы не определяет его реалистичности как формы искусства—вспомним хотя бы «Кабинет доктора Калигари».)

Когда по телевидению передается театральный спектакль, не теряется главное — и здесь проявляется общность телевидения и театра—возможность наблюдать творческий акт в тот самый миг, когда он происходит. Ведь в этом, а не в «магии рампы», не в возможности прогуляться по фойе в антракте, как утверждает М. Ромм, привлекательность театрального искусства.

Не говоря о показе спектаклей театров, Центральная студия телевидения только в 1959 году продемонстрировала несколько десятков оригинальных телевизионных спектаклей—драматических, оперных, балетных, эстрадных. И совсем не случайно, что телевизионный театр пользуется таким большим успехом у зрителей: телевидение—искусство в основном «живой» передачи, а потому некоторые особенности театра—подлинность времени, непрерывность театрального действия, условная «четвертая стена»—оказались весьма удобными для показа спектакля по телевидению. (Хотя в телевидении имеется техническая возможность делать кинoвставки в «живые» передачи, оно в этих случаях лишь временно приобретает некоторые черты кино.)

Насколько я понял концепцию М. Ромма, она состоит в следующем: телевидение не является искусством потому, что оно не обладает только ему присущими средствами воссоздания образов действительности и познания связей между явлениями; телевидение всего лишь передает из одного места в другое продукцию театра и кинематографа или изображение происходящих перед телевизионными камерами действительных событий.

Эта концепция кажется мне ошибочной по ряду причин. Первая: телевидение как средство выражения обладает (я подчеркиваю настоящее время глагола) специфичностью, состоящей в сочетании некоторых качеств театра, кино и радио. Выше я попытался—более чем кратко—перечислить черты общности (и различия) телевидения с этими искусствами и средствами информации. Далее. Мне представляется, что наличие в телевидении двухмерного экрана, заключенного в раму, роднит его прежде всего—и главным образом—с кинематографом. Существование экрана определяет и общность—хотя и не тождественность—выразительных средств кинематографии и телевидения: возможность пользоваться и здесь и там монтажом, ракурсом, планом, деталью и т. д. (с поправкой на различия между телевидением и кинематографом, которые существуют, разумеется). Это обстоятельство (я имею в виду общность выразительных средств телевидения и кино) составляет вторую причину, по которой я не могу согласиться с концепцией М. Ромма.

Открытие этих выразительных средств, овладение ими превратило кинематограф из балаганного зрелища в искусство. Почему же сейчас, когда все эти средства уже существуют и используются в телевидении, оно не может считаться искусством?!

На экране (кино и телевидения) мы можем показать и то, что видит и чувствует человек, и то, как видит и чувствует человек. Пока кинематограф не обладал этой возможностью, он не был искусством. Но телевидению повезло: когда оно возникло, кино уже было зрелым искусством, и поэтому телевидению

не пришлось проходить стадию балагана. Хочу напомнить: пока телевидение не вышло за стены лаборатории, его называли «телекино»; термин «телевидение» возник, когда оно перешло в студию, из технического средства стало средством художественного выражения и обнаружило свою специфику в этом качестве.

М. Ромм говорит в своей статье, что телевидение станет могучим искусством в будущем, когда найдет свой язык, столь же отличный от языка кинематографа, как этот последний отличен от языка театра.

Уверен, что М. Ромм ошибается. У телевидения и кинематографа общий язык, и он всегда будет общим в основе своей. Ведь широкий формат, стереофоничность, стереоскопичность будущего кинематографа не меняют о с н о в его языка, не так ли? И какими бы техническими усовершенствованиями ни обогатилось телевидение в будущем (равноценными названным усовершенствованиям кинематографа), основа его языка останется той же, что существует сегодня.

Я совершенно согласен с М. Роммом в его соображениях о репортаже по телевидению. Очень тонко и верно вскрыты в статье психологические причины успеха репортажных передач, точно и ясно указаны пути развития этого жанра. Но вот вопрос: почему, говоря о репортажных передачах, М. Ромм ни словом не обмолвился о недостатках телевизионного экрана?

Куда вдруг делись все его дурные свойства, о которых говорится в статье в связи с показом по телевидению спектаклей и фильмов,—малый размер, нечеткое изображение? Ведь когда М. Ромм говорит не о репортаже, он решительно утверждает: «. . . телевизионный экранчик во всех отношениях хуже, чем экран кинотеатра», что секрет успеха телевидения т о л ь к о в том, что оно проникает в жилую комнату. Конечно, это важное свойство телевидения—проникать в дом. Но я беру на себя смелость утверждать, что качество изображения на экране правильно отрегулированного телевизора ничуть не хуже, чем в среднем кинотеатре, даже московском, а звук—наверняка лучше. Разумеется, экран телевизора много меньше, чем экран кинотеатра. Но где существует жилая комната размером с кинотеатр?

Дело не в размерах экрана, не в качестве изображения. Дело в условиях просмотра. М. Ромм сам точно и убедительно описал в своей статье влияние условий просмотра на восприятие зрителя. Это, пожалуй, самое важное из всех специфических свойств телевидения, самое очевидное и—как это ни странно—меньше всего принимаемое в расчет самими работниками телевидения.

Условия просмотра телевизионной передачи диктуют совершенно определенные требования к сюжетам художественных произведений, показываемых по телевидению. В привычной обстановке комнаты, где телевизор стоит между книжным шкафом и креслом, под фотографией бабушки, произведет ли на зрителя должное впечатление атака кавалерийского полка, пожар портовых складов или автомобильная гонка по горной дороге? Вряд ли это тронет его воображение, вряд ли забудет он о том, что перед ним художественный вымысел. А раз так—он не поверит актерам, его не тронет драма, не рассмешит комедия. В интимной обстановке дома искренность исполнителя и постановщика оказывает значительно большее влияние на зрителя, чем масштабность, эффектность и сенсационность.

Речь идет—подчеркиваю—не о тематике, а о сюжете. Тематика же телевизионного спектакля и телефильма ничем не ограничена, она может и должна быть самой разнообразной.

Другое дело—показ документального материала, когда отпадает необходимость создания у зрителя и л л ю з и и действительности, так как материал здесь убеждает самим своим существованием, он достоверен сам по себе.

При показе некоторых (пожалуй, многих) кинокартин по телевидению теряется бóльшая или меньшая часть их специфических достоинств, с этим нельзя спорить. Действительно, телевизионная передача здесь схожа с репродукцией произведения живописи. Но кто сказал, что издание репродукций—вредное дело? Какими были бы наши представления о мировом изобразительном искусстве, если б не существовало репродукций!! Другое дело—хороша репродукция или плоха. Но, по-человечески говоря, кто возьмет на себя смелость решать, какую картину можно «репродуцировать», а какую—нельзя? Линейка и циркуль здесь не помогут, норм нет. Тем более что сюжет-то при передаче сохраняется.

Но когда мы создаем оригинальные произведения телевидения, тогда мы предъявляем требования, диктуемые спецификой нашего искусства.

От драматурга, сценариста телевидения требуется создание сюжетов, в которых основное внимание должно быть уделено раскрытию внутреннего мира героев, их характеров, психологии. Динамизм кинематографа в телевизионном спектакле уступает место и более спокойному развитию сюжета; резко повышается значение слова, роль диалога; ритм монтажа должен быть медленнее, а общая тональность телевизионного спектакля и телефильма более камерна, чем в кинокартине.

Первые годы своего существования кинематограф блистал способностью вызывать у зрителя «эффект

присутствия». Очень скоро эта способность была утрачена, и выяснилось, что сила кино в другом — в способности, как уже сказано, показать, что и как видит и чувствует человек, в способности отобразить жизнь. Телевидение, обладая этим же качеством, обладает и «эффектом присутствия». В силу своей природы телевидение всегда будет обладать этим эффектом.

Сценарист и режиссер как художественного, так и документального телевидения должны всегда помнить о необходимости широкого использования важнейшего свойства телевидения — «эффекта присутствия», идет ли речь о «живой» передаче или о телефильме.

М. Ромм называет телефильм «странным гибридом театра и кинематографа». Гибрид — да, но что в нем странного? То, что он и похож и непохож и на театр и на кинематограф? На то он и гибрид. И почему гибрид — понятие отрицательное? Или в данном случае это лишь синоним слова «ублюдок»? Надеюсь, что нет. Привлекательность гибрида в том и состоит, что он обладает таким сочетанием качеств, каким не обладают в отдельности ни театр, ни кинематограф. Одна только возможность использования в драматургии, близкой к театральной, выразительных средств кинематографа — таких, как крупный план, деталь, ракурс и монтаж, манера актерской игры и т. п., — делает телеспектакль (и телефильм) привлекательным и для зрителя и для художника. Прекрасное тому доказательство — премированная в Каннах кинокартина «Двенадцать разгневанных мужчин». Это снятый на пленку телеспектакль (в этой картине, между прочим, нарушено упоминаемое в статье М. Ромма правило кинематографа — не смотреть в аппарат; на протяжении доброй трети картины актеры на крупных планах смотрят прямо в аппарат. Не результат ли это влияния телевидения?).

Можно привести примеры и из нашей практики. Назову лишь два: телевизионный фильм-концерт «Мелодии Бразилии» (режиссер Ф. Мустафаев) и «Загадку Н. Ф. И.» (режиссер М. Шапиро). В этих телефильмах широко и удачно применены приемы, о которых в статье М. Ромма говорится в будущем времени: использование эффекта общения, развитый авторский комментарий и т. д.

К сожалению, удачных телефильмов, по-настоящему «телевизионных» не так много, как могло бы быть. Причина этого проста чрезвычайно: их снимают главным образом кинорежиссеры на киностудиях по заказу телевидения. А мастер кинематографа зачастую старается снимать телефильм так, чтобы он мог «выйти в кинопрокат». Монтаж приближается к кинематографическому, метраж подгоняется под прокатные стандарты, искусственно расширяется масштаб действия и т. п. Есть, конечно, и другая причина: кинорежиссер, человек, воспитанный в требованиях и нормах киноискусства, не хочет (а иной раз не может) изменить свои приемы, свое творческое мышление — ведь создание телефильма лишь эпизод в его режиссерской биографии. Он снимает кинокартину, но, поскольку ее сценарий апробирован работниками телевидения, поскольку ее сюжет в основе своей «телегеничен», зачастую получается паллиативное произведение.

Но надо надеяться, что телевизионные режиссеры, которых сейчас готовит ВГИК, работая в будущей студии «Телефильм», создадут много хороших, по-настоящему телевизионных фильмов.

Ряд сторон телевидения представляет значительные трудности для создателей передач. Благословенное качество телевидения — одновременность действия и показа — осложняет для художника основное условие творчества: возможность о т б и р а т ь п о р а з м ы ш л е н и и. От режиссера телевидения требуется мгновенность реакции и безошибочность решений: ничего исправить нельзя — «передача в эфире». К сожалению, далеко не все режиссеры телевидения обладают этими качествами.

«Одновременное участие в просмотре передач колоссального количества зрителей означает истощение запасов потенциальных творческих сил, а самая срочность, постоянная нужда в программном материале легко может привести к небрежному мышлению и неустойчивым точкам зрения», — пишет английский режиссер и теоретик кино П. Рота в своей книге «Телевидение в процессе производства».

Сплошь и рядом мы сталкиваемся на телевидении с тем, что техническое мастерство поглощает творческие усилия человека. Режиссеру, редактору, художнику телевидения очень редко выпадает возможность сесть и спокойно подумать над тем, что он делает.

Природа телевидения таит в себе большую опасность.

Очень соблазнительно считать, что передачу, прошедшую в эфир сегодня вечером, забудут завтра, что она невозвратна. Разве показать передачу миллионам людей одновременно менее важно, чем показывать ее на протяжении нескольких месяцев, на сотне сеансов в кинотеатре, вмещающем пятьсот человек? Нет, разумеется! Потому и правомерно стремление работников телевидения зафиксировать передачи на пленке, пока — на оптической, вскоре — на магнитной. И не следует, мне кажется, подыскивать для этой их продукции определение пообиднее, вроде «странного гибрида». Нужно только постараться делать эту продукцию лучше, специфичнее.

А в телевидении еще нет своего Эйзенштейна, своего Пудовкина и Довженко или, говоря именами настоящего времени, своего Ромма, своего Донского, Юткевича, Кармена, своих Алова и Наумова, Габриловича, Чирскова. Но разве причина этого— в телевидении как форме искусства? Может быть, в этом виноваты руководители телевидения? Они должны понять, что телевидение нуждается в серьезных мастерах—режиссерах и писателях—больше, чем режиссеры и писатели нуждаются в телевидении.

Я представляю себе И. Копалина или Р. Кармена, ведущего внестудийную телевизионную передачу; Г. Чухрая или С. Герасимова, руководящего постановкой телевизионной драмы; М. Папаву или А. Каплера, имеющих в своем распоряжении такое технически совершенное, изумительно гибкое средство, как телевидение: что за замечательные произведения искусства могли бы они создать! Конечно, им должно быть дано время для мыслей и возможности для экспериментов.

Но разве интересы миллионов телезрителей того не стоят?!

●

Только ли руководители телевидения повинны в том, что большие мастера литературы, театра и кино не пришли еще на телестудии? Думается, доля вины—и немалая—лежит на наших критиках, на прессе.

В самом деле: по сей день телевизор можно купить только «с боя», выстояв несколько часов, а иногда и дней в очереди, хотя выпускается их год от года все больше. К концу семилетки у нас в стране будет больше 20 миллионов телевизоров.

Но странное дело: искусствоведы и журналисты телевидения не замечают. Это факт: премьеры телевизионных спектаклей, детища двадцатого века, москвичи привыкли оценивать точно тем же способом, каким афиняне оценивали премьеры драм Еврипида—посредством выяснения мнения приятеля, в личной беседе.

Журнал «Театр» поместил года полтора назад первую (и пока единственную) рецензию на телевизионный спектакль по пьесе Д. Пристли в постановке и при участии М. Романова. И я полагаю, что именно участие замечательного мастера театра Романова привлекло внимание рецензента к этой передаче.

Журнал «Искусство кино» напечатал первую рецензию на телевизионный фильм «Загадка Н. Ф. И.» с участием И. Андроникова только в 1959 году. Может быть, и здесь внимание редакции объясняется личностью автора сценария и исполнителя, а не возникшим вдруг интересом к телефильмам: ведь до «Загадки Н. Ф. И.» их выпущено несколько десятков, но ни один не удостоился разбора, разве что в качестве прокатного кинофильма, когда телезрители о нем уже забыли*.

Могут сказать, что у нас есть киноведы, театроведы, музыковеды, но нет критиков- «телевидениеведов». И, мол, все критики дружно выполняют завет Козьмы Пруткова: «Рассуждай токмо о том, о чем понятия твои тебе сие дозволяют. Так: не зная законов языка ирокезского, можешь ли ты делать суждение по сему предмету, которое не было бы неосновательно и глупо?» Но, может быть, стоит некоторым критикам попытаться расширить свои понятия, изучить законы языка ирокезского, то бишь телевидения (как поступил, например, М. Ромм), и «сделать суждение по сему предмету»? Умное и основательное.

В суматохе телевизионной жизни сам факт того, что «передача идет», часто мешает создателям передачи разглядеть как следует ее достоинства и недостатки. Какую неоценимую помощь окажет авторам и участникам передачи умная, строгая, но доброжелательная и—главное конструктивная—критика!

Можно ли представить себе драматурга, режиссера или актера, который получает оценку своей новой большой работы только от своих товарищей по театру или киностудии устно или в лучшем случае в стенгазете? Конечно, мнение товарищей по работе очень важно и дорого каждому художнику, но ведь мнение квалифицированной критики, мнение общественности, пожалуй, полезнее, ценнее.

Выражаясь фигурально, прожекторы нашей большой прессы не направлены на телевидение.

Посмотрите, сколько места заняла на страницах московских газет и журналов постановка Б. Равенских «Сердце девичье затуманилось»: и «Театр», и «Советская культура», и «Литературная газета», и «Вечерняя Москва»... И везде—большие, пространные материалы. Как это, должно быть, приятно и полезно создателям спектакля! Даже завидно. А ведь спектакль-то этот увидят, дай бог, 15 тысяч человек.

А вот «Аэлиту», поставленную недавно в Центральной студии телевидения, увидели самое малое пять миллионов зрителей. Но ни в одной газете, ни в одном журнале нет ни строчки об этом. На телевизионный спектакль «Отрезанная Окинава» появились рецензии в Японии; автор пьесы—прогрессивный японский драматург А. Сино прислал постановщику спектакля Б. Ниренбургу благодарствен-

* На страницах нашего журнала были помещены рецензии на «Две жизни» («Сестры»), «Дом напротив», «Ночной гость» и некоторые другие телефильмы. — *Прим. ред.*

ное письмо. Но в московской прессе так и не было никакого отклика. А ведь это было очень интересно решенное, политически острое произведение.

Как-то знакомый писатель, объясняя свое нежелание работать для телевидения, сказал мне честно: «Телевидение для сценариста—это могила неизвестного солдата. А я работаю не только из-за денег». И разве он так уж неправ?

До самого последнего времени материалы газет по вопросам телевидения представляли собой главным образом письма читателей, возмущающихся тем, что фильмы и спектакли не показывают по телевидению на другой день после премьеры в театре и кино.

Таких материалов было напечатано за последние годы множество. Но ни одна газета не напечатала статьи, в которой объяснила бы своим читателям, почему это невозможно, отвела бы от работников телевидения обвинения в тупости и легкомыслии, чем, по мнению многих, и объясняется разрыв между премьерой спектакля в театре и показом его по телевидению.

Время от времени на страницах газет высказываются—в самой общей форме—пожелания улучшить качество телевизионного вещания. Очень хотелось бы, чтобы газеты и журналы занялись конкретным, регулярным и опять-таки конструктивным анализом передач, чтобы в сегодняшней газете можно было прочесть рецензию на вчерашнюю передачу, чтобы в воскресенье в «Московской правде» можно было прочесть мнение компетентного человека о программе передач на неделю, опубликованной в субботу.

Несомненно, это будет полезно создателям передач и составителям программ, предупредит их от повторения ошибок, поможет закрепить успехи и направит внимание зрителей, поможет им разобраться в программе.

Мнение общественности и критики—как оно важно и для зрителя и для молодого нашего искусства!

Почему бы редакции «Советского экрана» (заметьте—журнал не называется «Советский киноэкран») не отводить несколько страниц в каждом номере разговору о том, что происходит на телевизионном экране? Ведь эти два вида экрана хоть и недружные пока, но все же родственники. И даже не потребуется изменять названия журнала...

Мне кажется весьма показательным—в смысле отношения печати к телевидению—опубликование в декабре 1959 года в «Советской культуре» статьи, в которой подробно описывается способ многокамерной киносъемки, примененный Ж. Ренуаром во французском телевидении. Статья, представляющая собой в основном пересказ сообщений французской прессы, кончается словами: «Мы уже писали, что пока последователей у Жана Ренуара не появилось. Будущее покажет, насколько эффективным станет его метод».

Дорогие товарищи из «Советской культуры»! Если вы захотите узнать, насколько эффективен многокамерный метод съемки, вы можете не утруждать себя розысками в иностранной прессе. Поезжайте в Центральную студию телевидения, адрес—Москва, Шаболовка, д. 53, метро «Калужская», трамвай № 14 или № 26, остановка «Выставочный пер.». Там вы сможете увидеть этот метод в действии, поговорить с «единомышленниками» Ренуара—Ф. Мустафаевым, Д. Зайцевым и другими, которые с 1955 года широко применяют многокамерный метод киносъемки при производстве телефильмов.

И поделитесь своими впечатлениями с читателями «Советской культуры»: им, вероятно, будет интересно узнать, как это делается не в Париже, а в Москве. Правда, они могли бы прочесть об этом в вашей газете года три назад, если бы газета «Советская культура» интересовалась тем, что происходит в советском телевидении, хотя бы в той же мере, в какой она интересуется телевидением французским.

Справедливость требует отметить, что в самое последнее время обнаружилось некоторое оживление в московских газетах—в смысле интереса к телевидению. Стали появляться, правда очень редко, рецензии на отдельные передачи. Появляются и теоретические статьи. Хочется верить, что это не случайно, что телевидение заслужило наконец пристального внимания и повседневной помощи прессы, критики.

●

В заключение мне хочется сказать о том, что большая часть работников телевидения не имеет возможности вступить ни в один из существующих творческих союзов. (В Союз журналистов принимают только работников общественно-политических редакций телевидения.) Создавать Союз работников телевидения рано да, пожалуй, нет и надобности: как уже сказано, творческий процесс в телевидении очень близок к кинематографическому. Не назрела ли необходимость организовать в Союзе работников кинематографии секцию телевидения? Там в общении с мастерами киноискусства, в спорах, дискуссиях и обсуждениях можно было бы решить многие творческие проблемы телевидения.

А. Эфрос

Я остаюсь в театре

Прочитав статью Мих. Ромма, я решил так: проснусь завтра утром, надену пальто, выйду на улицу, доеду до театра, в котором работаю, и подам заявление об уходе. Затем поеду на одну из окраин Москвы, туда, где расположились киностудии (вот только я не решил, куда мне ехать— на «Мосфильм» или на студию имени М. Горького, так как, признаться, до сих пор не могу понять, какая из них лучше), и попрошусь в режиссеры кино.

Довольно работать в театре!

Действительно, не хватит ли работать в этом отсталом, архаичном учреждении, в котором техника осталась почти такой же, как 100 лет назад, разве только увеличилась сила света (раньше сцену освещали керосиновые лампы)?

Не хватит ли работать в учреждении, которое неспособно сравниться с кино в жизненной правдивости зрелища; в учреждении, не имеющем большого будущего; в учреждении второго сорта по сравнению с кино и т. д. и т. п.?

«В конце концов, все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе, причем, с моей точки зрения, сделать в лучшем качестве».

Так зачем же, действительно, прозябать, когда можно переменить работу и вздохнуть полной грудью.

Но, признаюсь, я не подал заявления утром.

Задумавшись о техническом прогрессе, я решил, что он не всегда впрямую воздействует на рост художественного творчества. Вот, например, у Толстого не было авторучки, а он писал хорошо. И что за беда в том, подумал я, что техника театра не растет столь быстро, как почти всякая другая техника. Может быть, дело не в этом. Был когда-то Кин, а потом появился и Станиславский, а ведь М. Ромм прав, что техника сцены почти не изменилась. Даст бог, и дальше она будет столь же мало мешать театральному развитию!

«... Я не сомневаюсь, — пишет М. Ромм,— что через несколько лет кинематограф даст образчики еще более подробного, еще более точного и еще более глубокого исследования человеческой жизни. Театр на это неспособен, так как он технически примитивен».

Так вот, я, во-первых, усомнился, что примитивность техники помешает театру глубоко исследовать человеческую жизнь.

А еще я припомнил последние кинофильмы и последние спектакли и сумел насчитать и здесь и там одинаково большое количество неудач и одинаково малое—удач. Зачем же, подумал я, менять шило на мыло.

Правда, в массовости театру не угнаться за кинематографом. Однако и прозу читают больше, чем поэзию, но вряд ли какой-либо поэт по этому одному бросит сочинять стихи. Буду же и я стоек!

Наконец, я решил остаться в театре еще и потому, что при всей своей любви к кинематографу (а я преклоняюсь, кстати, и перед фильмами, поставленными режиссером Роммом) в театре, мне кажется, я ощущаю то своеобразие... и ту особую прелесть, какую, видимо, не очень чувствуют многие кинематографисты.

«... Все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе, причем сделать в лучшем качестве...».

Если это действительно так, отчего Артур Миллер написал именно для театра «Смерть коммивояжера»? Ведь, как говорится, Голливуд под боком. И не только Голливуд...

Отчего прославленный Де Филиппо, одной рукой держась за кинематографию, другой цепко ухватился за театр и именно для театра пишет свои лучшие произведения?

Отчего любимый мной Виктор Розов, почувствовавший свою силу и в кинематографе, вновь обратился к театру, считая своей новой очередной истинно серьезной работой именно пьесу.

Видимо, все не так просто, как представляется некоторым режиссерам кино, которые, встречая кого-либо из нас, режиссеров театра, на улице, удивленно пожимают плечами: «Как, неужели вы еще не ушли работать в киностудию?!»

Итак, все, что можно сделать в театре, можно сделать и в кинематографе, только лучше.

Но вот я вспоминаю, например, не столь давний приезд в Москву Французского Народного театра во главе с Жаном Виларом. Шел «Дон-Жуан» Мольера. Черный бархат. Небольшая площадка на переднем плане и несколько ослепительных лучей света. Я вспоминаю, как медленно подходил к авансцене сам Дон-Жуан и неторопливо бросал в зал холодные, презрительные слова. Затем несколько прожекторов, светящих вертикально, изобразили нам некое подобие колоннады на кладбище—и произошла встреча Дон-Жуана с Командором. Одним словом, я вспоминаю весь этот умный, строгий, лаконичный, истинно

театральный, философский спектакль и думаю: «А правда ли, что в кино можно сделать все то же самое, только лучше?»

И вообще, что такое «лучше»? Подробнее, натуральнее? Именно так, по-видимому, считает М. Ромм. Конечно, театр никогда не сможет быть столь же натуральным и достоверным, как кинематограф, но разве эта кинематографическая натуральность и достоверность—единственный и обязательный критерий глубины отражения жизни в искусстве?!

Да, конечно, в фильме «Дон-Жуан» нам покажут и улицу, по которой прошел герой, и землю, на которую ступила его нога. И мы разглядим его лицо, возможно, лучше, чем если бы сидели в театре на галерке. Возможно, все это будет даже очень хорошо, но дело в том, что это будет совсем другое.

Перестанет существовать то неповторимое, интереснейшее, тонкое, художественное зрелище, каким, допустим, является «Дон-Жуан» в постановке Вилара, и родится на свет иное зрелище, пусть тоже великолепное, но иное.

Конечно, можно прекраснейшим образом пушкинский стих переписать столь же чудесной пушкинской прозой. Но зачем?!

Ради популяризации какого-либо спектакля его, вероятно, можно и нужно снимать на пленку. Но это не заменит театр!

Уйдем, однако, куда-нибудь подальше от виларовского спектакля, в пределы психологического реализма. Может быть, там, в этих пределах, кино будет способно заменить театр?

Я, конечно, тут же вспоминаю чеховские «Три сестры» в Художественном театре. Мысленно перенесем этот спектакль на экран. В кино и березы будут настоящими и комнаты настоящими. А какой пожар можно будет показать во время третьего акта! И это, наверное, будет очень хорошо (конечно, если постановкой займется талантливый кинематографист). Однако это опять-таки будет совсем другой вид художественного творчества!

Конечно, вся картина спектакля куда статичнее, чем это возможно сделать в кино. И березы искусственные. И даже чуть нарочито они расставлены на сцене. И актерам иногда приходится действительно форсировать свой голос и, может быть, даже мимику. Но и в этой статике, и в этой легкой нарочитости, и даже в этом некотором форсировании чувств и звуков—одним словом, во всей этой милой условности есть своя прелесть, своя поэзия.

Театр—это определенная форма художественного отображения и осмысления жизни.

Есть графика, живопись, скульптура, театр, кино... Теперь уже никто не спорит, что и фотография стала искусством. Вот уж, действительно, какой огромный скачок сделала фотография. Появился и цвет и объем. Научились снимать удивительно здорово. А живопись не отменена. И к чести фотографов надо сказать, что они не приравнивают себя к Рафаэлю или Пикассо.

«Великий правдоискатель Станиславский с напряжением всех своих творческих и духовных сил вел театр к предельному сценическому реализму. Ошибаясь, преодолевая огромные трудности, он заложил основы нового театра. Но сам же он очень быстро почувствовал границу этого движения к реализму. Эту границу даже театр, руководимый Станиславским, не мог перейти. Но кинематограф с легкостью преодолел ее» —так пишет М. Ромм.

В каком трагическом виде представлен здесь Станиславский!

Правда, верно, что игра очень многих даже хороших актеров театра, снятая на пленку, кажется недостаточно натуральной. Однако это столь же не страшно для искусства театра, как для искусства кино не страшно, что даже самые лучшие его актеры, попадая на подмостки сцены, иногда выглядят бескровными и малоинтересными.

Да, актерское психологическое мастерство находится сейчас не на таком уж высоком уровне в театре. Слишком часто актеры играют топорно и аляповато. Чтобы выразить психологию сегодняшнего человека, актеру не хватает какой-то подвижности, восприимчивости, тонкости всего «психофизического» аппарата. Но я уверен, что рано или поздно театр сделает новый скачок вперед даже по сравнению с высотами Художественного театра.

«Лучшие из театральных актеров, те, которые окажутся достойными представлять человека на экране для всего народа, будут сниматься в кинематографии...».

«Лучшие из режиссеров театра, те, которые окажутся способными создавать произведения искусства, интересные для всего народа, придут в кинематографию».

Так рисуется Мих. Ромму будущее. Но я хотел бы несколько перефразировать эту его мысль.

Те артисты кино, которые сумеют доказать, что снимаются они не просто по принципу типажа, а являют собой истинных художников, —получат право работать и в театре.

Те режиссеры кино, которые будут способны доказать, что не одна только техника выручает их в работе, что есть у них и талант, и способность художественно мыслить и понимать специфику других искусств, — получат право работать и в театре!

У меня есть в кинематографе несколько знакомых актеров и режиссеров. Вот уже три месяца, встречая их на улице, я удивленно пожимаю плечами: «Как вы еще не перешли работать в театр?!»

Э. Арнольди

Реплика в споре

Еще раз о театре и кино, поскольку об их взаимоотношениях уже много сказано и, надо полагать, еще больше будет сказано в дальнейшем... В данном случае хочется отозваться на высказывание М. И. Ромма («Искусство кино», 1959, № 11), затрагивающее много очень важных и принципиальных вопросов, выходящих далеко за пределы мирного сосуществования кино и телевидения.

Можно ли установить неизменность театральных принципов на протяжении столетий? Да, конечно, по существу неизменными остаются сценическая площадка и актер, демонстрирующий на ней свои чувства зрителю. Но вместе с тем все течет, все меняется. И выразительная сила античного театра с актером в маске в своем художественном качестве резко отличалась, скажем, от средневековой мистерии, развертывавшейся на большой площади, где, между прочим, зрители не оставались на месте, а вслед за исполнителями перемещались по ходу действия, обозревая различные части сложной симультанной декорации. При желании здесь можно подметить некоторое подобие монтажного изложения содержания. Еще в большей степени изменились средства театра в новейшую эпоху.

А если мы поищем симптомы изменений в современном театре, то сможем обнаружить чрезвычайно знаменательные явления. За последние 30—40 лет как в нашем, так и зарубежном театре появилось много нового. И я позволю себе высказать подозрение, что это новое в значительной мере появилось под воздействием кино!

О зависимости кино от театра сказано не мало. Имеются теоретики, которые полагают, что кино—«бедный родственник» театра и что смешно рассуждать о каком-то самостоятельном искусстве на экране! Но вопросы воздействия кино на театр при этом почему-то застенчиво обходятся молчанием... А между тем на эту тему есть о чем поговорить и при этом даже с пользой для театрального искусства, для выяснения тенденций его развития!

Завоевание киноискусством всемирного признания засвидетельствовало не только самостоятельность кино, но и его очевидные преимущества перед театром в возможностях образного отображения действительности. И не только перед театром! Взаимодействие кино с другими искусствами переходит тут в свою противоположность: кино из ученика становится учителем! В своем зарождении кинематограф осваивал выразительные средства литературы, театра, живописи. На новой ступени развития другие искусства стали осваивать новые средства, которые раскрылись в кино.

Особенно ярко это сказалось после мирового триумфа революционного советского киноискусства. «Броненосец «Потемкин» оказался не только качественно новым этапом в подъеме художественной кинематографии, но послужил толчком к новаторству и в литературе и в театре. Кинематографический охват действительности и свойственное ему монтажное изложение хода действия обогатили драматическую и даже повествовательную литературу. В литературу проникает своеобразное мышление кадрами, сценарные приемы. За примерами нет надобности обращаться к таким крайностям, как, скажем, творчество Дж. Дос Пассоса.

Черты кинематографичности мы найдем у многих писателей как у нас, так и на Западе, в различных творческих направлениях.

А театру кинематограф подал надежду раздвинуть тесные рамки сценической коробки. Очень многие приемы переброски сценического действия с использованием прожекторов, полупрозрачных занавесов, выгораживающих уголки сцены, и т. п., обозначающие «другое место» или другой план, исходят из кинематографа. Я убежден, что обследование новаторства театра за последние десятилетия в подавляющем большинстве укажет на первоисточник ряда новаторских приемов в кинематографе.

Что же станет с театром в будущем? Сможет ли он «выжить» рядом с кино, телевидением и радио?

Безусловно, театр будет жить и занимать в общественно-культурной жизни людей еще большее место, чем сегодня. Театр станет всенародным и массовым—в меру данных ему возможностей. Уже сегодня мы видим, как в художественной самодеятельности образуются кристаллы народного театра, занимающего полноправное положение рядом с профессиональным. В нем содержатся зерна грядущего, позволяющие реалистически предугадывать формы развития театрального искусства. Вполне возможно, что такое всенародное театральное искусство сможет служить источником пополнения кадров кино. Но вызывает сомнение предположение М. И. Ромма, что при коммунизме будут ставиться фильмы только

всенародного значения, силами самых отборных режиссеров и актеров. Ведь такой принцип постановки «исключительно шедевров» напоминает опыт нашего послевоенного пятилетия...

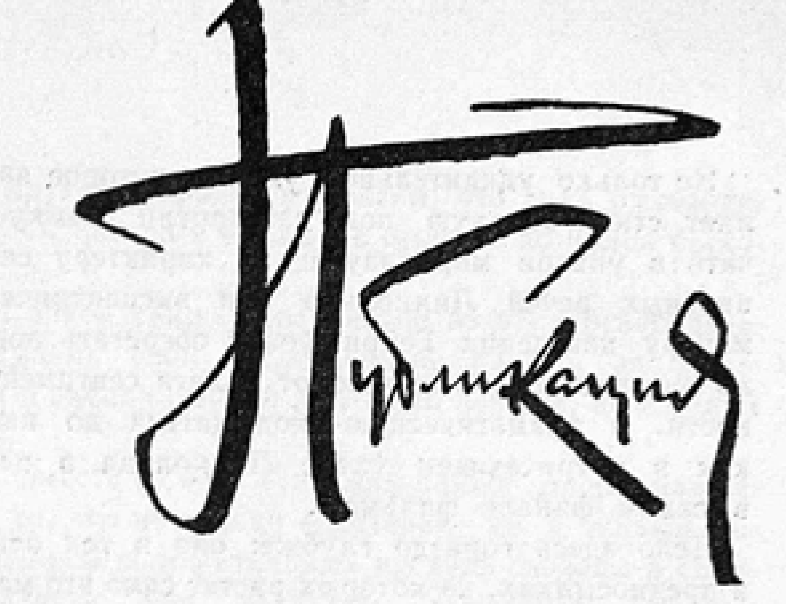
Да, конечно, театр не умрет, как не умрут и другие искусства, пока будет жить человечество! И здесь необходимо выделить большое и принципиальное преимущество театра не только перед кино, но и перед литературой, живописью, скульптурой. Только в театре художественным материалом является сам человек во всей своей реальности и жизненной конкретности, в то время как все другие искусства пользуются его изображением. Живой человек в лице актера, выражающий свои чувства перед зрителем и создающий в его присутствии художественный образ, представляет собой большую силу эстетического воздействия.

Бесспорно, кино обладает весьма действенными средствами создания реального образа человека. Но при всей кажущейся реальности это все же только изображение. Отсюда следует еще одно преимущество театра перед кино — каждый спектакль содержит, благодаря живому исполнителю, какие-то черты индивидуальности и может какими-то нюансами отличаться от предыдущего представления.

Иногда режиссер, закончив постановку фильма, говорит: теперь ясно, что в этом фильме надо было что-то сделать иначе. Однако изменить он ничего не может — в большинстве случаев. А для театра такие изменения — дело обычное. Под воздействием критики и реакции зрителя можно не только шлифовать, но и исправлять спектакли. Театральная постановка в отличие от фильма продолжает жить и изменяться... Если при постановке фильма можно отобрать из актерских дублей самые удачные и сохранить в неизменности лучшие творческие достижения, то в театре, даже при наличии неровностей в разных спектаклях, актерское исполнение может от раза к разу совершенствоваться. Консервация в фильме раз и навсегда всех компонентов художественного произведения является достоинством, которое может оказаться и недостатком.

Оставаясь неизменным, фильм подвергается опасности быстрого старения. А пьеса на сцене может воплощаться все в новой постановочной и актерской трактовке, и это продлевает ее художественное существование! Правда, «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина, «Земля» Довженко, «Парижанка» Чаплина и ряд других лучших фильмов прошлых лет, несмотря на свою немоту, до сих пор сохранили полноту художественного воздействия. Но «Нетерпимость» Гриффита, «Алчность» Штрогейма, «Кабинет доктора Калигари» Вине могут быть высоко оценены только с точки зрения исторической, музейной. Теперь представим себе, что мы смотрели бы, скажем, «Горе от ума» в том неизменном виде, в каком пьеса ставилась с участием П. С. Мочалова и М. С. Щепкина. Или «Гамлет» шел бы сегодня в наших театрах так, как в «Глобусе» во времена Шекспира. Вряд ли они производили бы на нас полноценное художественное впечатление! Однако и «Горе от ума» и «Гамлет» продолжают с огромным успехом ставиться в наших театрах и воспринимаются зрителем отнюдь не как музейные ценности... При этом сегодняшние спектакли мало похожи на те, что ставились во времена Шекспира и Грибоедова!

При коммунизме люди будут предъявлять на произведения искусства огромный спрос. Он будет удовлетворяться всеми существующими средствами, известными сегодня, и еще многими новыми. Можно не сомневаться, что ведущее положение будут занимать механические средства фиксации и распространения художественного творчества — кинематография, телевидение, радио, грамзапись и иные способы репродуцирования, обладающие могущественнейшими силами эстетического воздействия на многомиллионную аудиторию. Но наряду с этим будут жить и впечатлять театры живого актера, ориентирующиеся и на сравнительно ограниченный круг «своего» зрителя и на всемирную аудиторию. На очередную премьеру МХАТ будут прилетать на сверхскоростных самолетах зрители не только из Владивостока, но и из Джакарты, Мельбурна, Аккры и Монтевидео...



С. Эйзенштейн

Мистер Линкольн мистера Форда*

Если бы ко мне зашла праздношатающаяся фея и сказала бы: «Сергей Михайлович, мне сейчас нечего делать. Хотите, я для вас проделаю маленькое волшебство?

Хотите, по мановению моей палочки, стать автором любой из когда-либо сделанных американских картин?»

Я бы не только согласился, но тут же назвал картину, автором которой я был бы счастлив быть.

Это фильм «Юный мистер Линкольн», сделанный Джоном Фордом.

●

Есть картины более эффектные и более богатые.

Есть картины более занимательные и более увлекательные.

Есть более сногсшибательные.

Даже у самого Форда.

Любители кино проголосовали бы, вероятно, за «Осведомителя».

Широкая публика—за «Дилижанс».

Социологи—за «Гроздья гнева».

«Мистер Линкольн» даже не отмечен бронзовой фигуркой «Оскаром»—премией, которую ежегодно выдает Голливудская Академия за лучшие фильмы.

И все же из всех сделанных доселе картин я больше всех хотел бы, чтобы именно этот фильм был сделан мною.

Но... За что же я так люблю фильм?

Прежде всего за то, что он обладает самым чудесным качеством, каким может обладать произведение искусства,—за поразительную гармоничность всех слагающих его частей.

За удивительную гармонию целого.

●

Я думаю, что наша эпоха особенно остро тоскует именно по гармонии. Мы с завистью глядим в прошлое—любуемся солнечной гармонией греков.

Эта тоска, конечно, не бесплодна.

Именно наша страна борется за то, чтобы в гармонии благоденствовало наше государство.

Наш век вряд ли будет назван вслед за Бальзаком веком потерянных иллюзий; наш век, хотя бы для одной шестой части мира,—век положительных идеалов; мало того—век реализации этих идеалов.

Но взятый в целом, земной шар несомненно переживает век потерянной гармонии.

И неслыханная мировая война, растоптавшая наши сады и памятники культуры,—наиболее вопиющее и вместе с тем закономерное явление этой эпохи.

И именно потому гармоничные произведения в нашу эпоху особенно привлекательны. Ибо они через свой образный строй выражают ту ответную, активную противоборствующую тенденцию внутри нашего дисгармоничного времени, которая заставляет народы лихорадочно искать умиротворения, а их представителей съезжаться на конференции, вступать в национальные объединения и включаться в объединения наций.

В ряде немногочисленных произведений нашей эпохи обладающий почти классической гармонией «Мистер Линкольн» мистера Форда занимает одно из самых почетных мест.

●

Однако в картине этой не только удивительное мастерство, с которым ритм монтажа отвечает тембру фотографии; звучание губной свиристелки идеально вторит медленному бегу мутных вод и хлопотливо семенящей походке маленького мула, на котором долговязый Эб едет мимо реки Потомак.

* Первая глава из работы для подготовлявшегося к изданию сборника о режиссере Джоне Форде в серии «Материалы по истории мирового кино». Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в архиве С. М. Эйзенштейна.

Не только удивительное умение, которое заставляет стилизованную под дагерротип съемку звучать в унисон морализующему характеру сентенциозных речей Линкольна или эксцентрическую манеру поведения Генри Фонда оберегать подлинно трогательную ситуацию от налета сентиментальности, а драматическую—подыматься до пафоса, как в потрясающем уходе Линкольна в пейзаж в самом финале фильма...

Дело здесь гораздо глубже: оно в тех основах и предпосылках, из которых растет само это мастерство, сама эта гармония.

Источником их служат недра народного и национального духа, из которых единственно и могут возникать подлинно прекрасные творения.

Исторический Линкольн сам вырос из гущи своего народа, вобрав в себя его наиболее типические и обаятельные черты.

Так же и сам фильм кажется выросшим целиком из обаяния образа этого человека, как бы собравшего в себе лучшее из лучших прогрессивных традиций Америки.

И гармоничность произведения искусства есть как бы образное отображение этих великих общечеловеческих принципов на одном из самых прекрасных участков творческой деятельности человека.

Так сквозь образ своего исторического героя Джон Форд соприкасается не только в сентенциях, но и в самом строе своего произведения с теми принципами, носителем которых был исторический Линкольн, так глубоко выражавший тенденции лучшей части своего народа.

Перед нами чудо оживших дагерротипов.

Те же «несказанно»-клетчатые платья—узкие в талии и необъятные ниже, такие же локоны, выбивающиеся из-под таких же чепцов, такие же серьги, соревнующиеся с локонами изыском формы; такие же сюртуки и цилиндры, трости и жилеты; те же самые бороды, коки, клоки волос, нелепые военные формы и воротники; ожившее, словно боги древности вдохнули дыхание жизни не в глиняные фигурки, а в эти (*нрзб*), но все в подлинном движении—не только живом, но бешеном, в бешеном движении веселья провинциальной ярмарки.

Это они, ожив, тянут с двух концов за канат, протянутый над старательно замешанной лужей грязи, куда старается втянуть другую каждая из двух групп веселящихся людей, отчаянно тянущая свой конец веревки.

В последнее мгновение к группе почти проигравших подходит помочь еще одна фигура—длинная, нескладная, из галереи таких же дагерротипных американских портретов провинциальных юношей прошлого.

Он чуть-чуть передергивает: у него очень длинные руки. И он пользует их длинноту—в критический момент хватается за колесо стоящей рядом повозки.

Находчивость в критический момент решает все, кажется, говорит его абсолютно невинный взгляд.

И гроздья противников с другого конца каната с размаху летят в топкую грязь гигантской лужи под восторженные крики болельщиков и зрителей.

А оживший дагерротипный высокий забияка уже объедается домашними пирогами, напеченными старательными домохозяйками городка для состязаний в том, кто больше сумеет съесть в столь характерном для Америки соревновании.

Так образ за образом эпохи дагерротипа, как по волшебству, оживают в реальности их праправнука—экрана.

Ибо это уже живые экранные образы первых частей фильма об Аврааме Линкольне с бесконечным чувством эпохи, атмосферы и национального характера, брошенные на полотно экрана уверенной рукой Джона Форда.

И среди них ходит этот кажущийся гигантским ребенком-переростком юный Линкольн.

Здесь он ввязывается в борьбу групп, дерущихся за первенство по канату.

Тут «переедает» состязающихся в поглощении ватрушек. А там обгоняет всех в искусстве колуном обработать срубленное дерево.

С виду нескладный и даже ленивый—везде именно он оказывается в нужный момент наиболее находчивым. Везде у него самая практичная сноровка в трудовом процессе, везде у него наибольшая выдержка, везде наибольшая подготовленность к борьбе.

Идеальным бойцом он предстает перед нами с самого начала картины.

Неповоротливый, как в молодости Илья Муромец, с нарочито протяжным говором, медлительностью жеста—и все это лишь для того, чтобы успеть пытливым взглядом высмотреть пробел в обороне противника, неосторожное движение у конкурента, слабое место у того, кто с ним состязается.

Как в анекдоте о торгаше-заике, для которого заикание было временем самого деловитого обдумывания тактического хода в убеждении собеседника, нового довода в споре, нового изгиба тактики в поединке остроумия.

События сюжета картины не доводятся до всенациональной борьбы Линкольна за единое государство. Они не доходят даже до ожесточенной предвыборной кампании Линкольна под лозунгом свободы против лозунгов реакции...

Но с первых же шагов полушутливого показа

молодого Эба в окружении ярмарочных состязаний вы чувствуете в нем борца, человека неутолимой воли и активности и вместе с тем удивительно простого и простецкого парня из народа, как бы воплощающего такие человечные и человечески-чудные слова любимой поговорки Карла Маркса о себе: «ничто человеческое мне не чуждо», ибо действительно, только тому, кому все человеческое не чуждо, может до конца быть близким все то, что касается судеб человеческих.

Однако, если Форд применил эту прелюдию не для будущих картин политической борьбы Линкольна на путях к президентству и не для гигантских полотен борьбы президента Линкольна за идеалы демократии в пределах доступных горизонтов Америки XIX века, то хитрый мастер своего дела Форд не зря набросал перед ними все эти сцены и детали как необходимую прелюдию к самому фильму о Линкольне.

Ибо частный сюжетный, почти анекдотический, почти бульварно-детективный эпизод из биографии великого человека будущего с громадной силой уже вобрал не в шутку, а всерьез, в один кулак синтетического образа все те качества великого человека, которыми так блистал в своей историко-политической роли сей американский гигант.

●

Однако что я, собственно говоря, знаю о мистере Линкольне историческом?

Вероятно, не более того, что знает о нем каждый более или менее образованный человек.

Все мы знаем нескольких коварных интриганов зарубежной истории—Катерину Медичи, Мазарини, Фуше...

Нескольких лукавых дипломатов—Талейрана, Меттерниха...

Нескольких явно выраженных злодеев—кардинала де Рэтца, Цезаря Борджиа, маркиза де Сада...

Нескольких крупных завоевателей—Аттилу, Цезаря, Наполеона.

И гораздо меньшее число великих гуманистов.

Но среди них на одном из первых мест, конечно, великий по своей скромности адвокат из Иллинойса, в дальнейшем первый президент Соединенных Штатов Америки—Авраам Линкольн.

Мы все знаем, что именно с его именем связано освобождение негров от рабства и благополучное завершение братоубийственной войны Севера и Юга.

Вчитываясь в историю подробнее, мы узнаем, что Линкольн в этом деле поступал несколько менее решительно и смело, чем бы нам хотелось, и значительно медленнее и осмотрительнее, чем это, пожалуй, было необходимо.

С другой стороны, мы знаем, что роль руководимого им Севера в этом деле была не до конца бескорыстна.

И знаем также, что многие из этих освободителей взяли свой послевоенный реванш закабалением и эксплуатацией не только черных, но и белых рабов.

Но вместе со всем этим нам также хорошо известно и то, что не только носителем, но и живым воплощением положительных идеалов свободы и справедливости для грядущих поколений Америки остался и остается великий образ именно этого неутомимого борца, увенчавшего свой победный путь во имя свободы, справедливости, единства и демократии и павшего от руки убийцы в ложе «Фордтеатра» в Вашингтоне 14 апреля 1865 года.

Есть почти безошибочный критерий отношения народов к своим правителям и вождям. Это—прозвища и клички, с которыми общественные деятели уходят в историю.

В конце X века кончается династия Каролингов на характерной фигуре Людовика Пятого... «Бездельника».

Иной кличкой—Карлом «Смелым» входит в историю последний герцог Бургундский (XV в.).

В зловещих отсветах жестокости сохранила народная память образ дочери Генриха VIII—Марии «Кровавой».

Но, пожалуй, самое мудрое народное прозвище—это то, которым народ окрестил московского царя Ивана Васильевича.

Разгромленные им феодалы вопили о кровожадности, жестокости, беспощадности. Народ же назвал его Грозным.

Вот пятнадцать американских прозвищ Линкольна, дошедших до нас.

В них ухвачен образ Линкольна, от внешности до глубины его исторической роли.

Таким он рисовался современникам.

«Великий Освободитель», «Президент-Освободитель», «Президент-Мученик», «Мудрец из Спрингфилда», «Человек своего народа», «Великое сердце», «Честный Эб», «Старик», «Отче Авраам», «Старый Эб», «Дядя Эб», «Адвокат-остряк», враждебное (идущее с Юга) «Диктатор», ироничное «Долговязый», недружелюбное «Ворона».

Последние два касаются внешности.

Какова же была эта внешность?

●

Американские режиссеры удивительно умеют выбирать людей, которым они поручают воплощать образы литературы или собственной фантазии.

Как великолепны и каждый раз неожиданно разнообразны аспекты, которыми заставляет жить тот

же Джон Форд актера в роли пассажира в белой шляпе («Дилижанс»), в роли проповедника Кейси («Гроздья гнева») или начальника тюрьмы («Остров акул»).

Как на месте Виктор Мак-Лаглен в «Осведомителе» или Томас Митчелл—пьяницей доктором в том же «Дилижансе» и пьяницей же доктором в «Урагане».

Но кажется, что все они—и сам Форд в первую очередь—только ученики истории самой Америки, которая для воплощения своего идеала с таким поразительным, я бы сказал, художественным чутьем избрала именно образ и фигуру Линкольна!

Когда-то мировая печать писала о Папанине, что невозможно придумать образ человека, более подходящего к тому, чтобы ступить хозяйской ногой на Северный полюс.

Но поручите любому мастеру «очеловечивания» исторических монументов придумать подходящую, лишенную ложного пафоса фигуру носителя идеалов американской демократии, и он никогда не догадался бы создать подобную экстравагантную фигуру, своею внешностью одновременно напоминающую допотопный семафорный телеграф, ветряную мельницу и огородное чучело, даже облаченное в обязательный для таких случаев длиннополый сюртук, увенчанный мохнатым цилиндром типа печной трубы.

Но, вероятно, именно через эти внешние черты облика так патетична и полна пафоса эта историческая фигура, свободная не только от всякой позы, но даже от простейшей заботы о себе. Все дело его жизни уходило на самое бескорыстное служение интересам своего народа.

●

Вне фильма образ Линкольна я знаю по сотне фотографий, которые в один альбом собрала заботливая рука эмигранта из занятой Гитлером Венгрии, гостеприимно принятого Америкой.

Стефан Лоран составил его в ответ на вопрос своего десятилетнего сынишки «Кто такой Линкольн?»

С каждой страницы альбома глядит на нас с годами меняющийся и сутулящийся облик этого фанатика.

Поражаешься, с какой внутренней интуицией и с каким мастерством перевоплощается миловидный молодой человек Генри Фонда в это подобие Дон-Кихота, чьи доспехи—американская конституция, чей шлем—традиционный цилиндр адвоката из маленького местечка, чья Россинанта—семенящий маленький мул, с которого он длиннейшими ногами достигает земли, объединению которой он отдал силы, пафос и жизнь.

Именно таким он воссоздан в картине и живым проходит перед нами по экрану.

Правдивость образа и облика в картине можно было бы проверить миллионами страниц, написанных в Америке о Линкольне (одних пьес о нем написано несколько тысяч!).

Но достаточно трех штрихов, сохранившихся о нем, например, в моей памяти, чтобы убедиться в том, что перед нами чудо воплощения образа прошлого в живом кинообразе современности.

Первое—клок первого впечатления о первом приезде в Нью-Йорк нового президента, избранного провинциальным большинством вопреки антипатии к нему со стороны уже тогда достаточно могучего штата.

Второе—анекдот, относящийся ко времени, когда этот человек уже железной рукой держал бразды власти.

И третий—где-то прочитанный беглый набросок воспоминаний, закрепивший интимные страницы быта обитателя Белого дома в самые критические моменты свершения национальных, государственных и народных судеб Америки в разгар гражданской войны Севера и Юга.

●

«. . .Я с трудом забуду тот случай, когда впервые я увидел Авраама Линкольна. Это было, по-видимому, 18 или 19 февраля 1861 года. Был довольно приятный день в Нью-Йорке, когда он прибыл с Запада с тем, чтобы пробыть здесь несколько часов и затем проследовать дальше в Вашингтон, где готовилась церемония присяги. Я видел его на Бродвее вблизи от того места, где сейчас расположен почтамт. По-моему, он прибыл со стороны Кэнэл-Стрит и остановился в Астор Хаузе. Площади, тротуары, все окрестные улицы были заполнены густою массою народа—многими тысячами людей. Омнибусы и другие средства передвижения сюда не допускались, и это создавало непривычную тишину в этой деловитой части города. Но вот появились две или три обшарпанные кареты и, с трудом проложив себе путь сквозь толпу, остановились у входа в Астор Хауз. Из одной из этих карет не торопясь вышел высокий человек, остановился на тротуаре, глянул вверх на гранитные стены и пышные очертания старого отеля,—затем, потянувшись и расправив члены, повернулся и в течение доброй минуты стал медленно и добродушно разглядывать облик необъятных и молчаливых толп. Не было ни речей, ни приветствий, не было сказано ни единого слова. Но тишина эта таила в себе тревогу. Осторожные люди опасались какого-либо выпада или оскорбительной выходки в отношении вновь избранного президента,

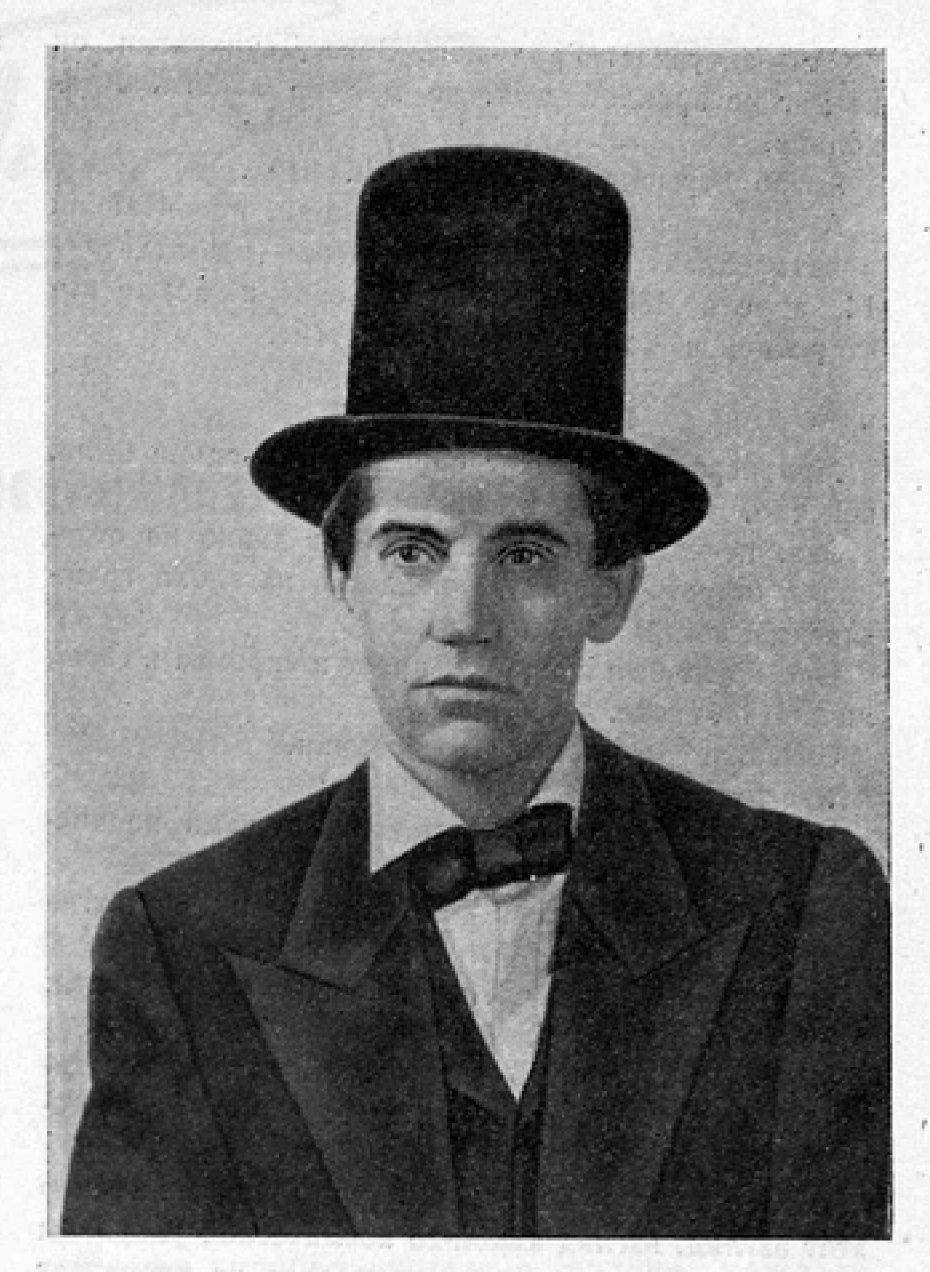
ибо он не располагал никакой личной популярностью в Нью-Йорк-Сити и очень малой политической. Но, видимо, установилось некоторое молчаливое соглашение о том, что если малочисленные сторонники м-ра Линкольна, присутствующие на встрече, целиком воздержатся от какой-либо демонстрации своих чувств, то и громадное большинство тех, кого можно было бы назвать чем угодно, кроме симпатизирующих ему, со своей стороны поступят так же—результатом явилась угрюмая, ничем не прерываемая тишина, которая, вероятно, никогда до этого случая не характеризовала такую громадную нью-йоркскую толпу.

Почти на этом же месте мне довелось видеть Лафайета, посетившего Америку в 1825 году. В течение последующих лет мне приходилось неоднократно видеть и слышать, как приветствовали Эндрю Джексона Клея, Уэбстера, венгра Кошута, флибустьера Уолкера, принца Уэльского и других знаменитостей, своих и зарубежных,—весь тот неописуемый рев массового гипноза, не сравнимого ни с единым иным звуком во вселенной,—эти восторженные взрывы громовых выкриков из бесчисленных распоясавшихся человеческих глоток. Но по данному поводу ни одного голоса—ни одного звука. С крыши омнибуса (отведенного в сторону и зажатого между тумбами и толпами), как уже сказано, я прекрасно видел все, и прежде всего мистера Линкольна, его вид и походку,—его абсолютное спокойствие и хладнокровие,—необычайную и нескладную высоту его фигуры, совершенно черный костюм, печную трубу цилиндра, сдвинутого на затылок; темный загар его кожи; обветренное и морщинистое—с острым взглядом—лицо; черные всклокоченные волосы; непропорционально длинную шею; и его руки, заложенные за спину, в то время как он стоял, разглядывая народ. Он с любопытством глядел на безбрежный океан лиц, и океан лиц возвращал ему этот взгляд с неменьшим любопытством. В обоих была такая же искра юмора, почти фарса, какие Шекспир вплетает в самые мрачные свои трагедии.

Окружившая его толпа состояла, я полагаю, из тридцати-сорока тысяч человек, не включая ни единого личного его друга, и в то же время, я уверен (ибо до такой степени сильно было брожение в эти времена), нож или пистолет не одного убийцы ютились в боковом или заднем кармане, готовые вступить в дело при малейшем нарушении порядка.

Но никакого нарушения порядка не произошло.

Долговязая фигура еще раз потянулась, расправила члены; затем медленным шагом, в сопровождении нескольких по виду незнакомых людей поднялась по ступенькам портика Астор Хауза, исчезла в широких его входных дверях,—на чем и закончилась эта немая сцена.



«ЮНЫЙ МИСТЕР ЛИНКОЛЬН»
Генри Фонда в заглавной роли

Я часто видел Авраама Линкольна в течение последующих четырех лет. Он сильно и быстро менялся на протяжении своего президентства, но эта сцена и он в ней неизгладимо врезались в мою память.

И во мне, сидевшем на верхушке омнибуса и отчетливо видевшему его перед собой, уже тогда закралась мысль, еще неясная и неотчетливая и лишь впоследствии прояснившаяся, что понадобятся четыре вида гениев, четыре мощные первоклассные руки, чтобы в совершенстве вылепить будущий портрет этого человека,—зрение, ум и уверенность пальцев Плутарха, Эсхила и Микельанджело, которым помогал бы Рабле...».

Это колоритное описание принадлежит человеку, которого мы знаем и любим больше всего по его невероятным поэмам, по его необыкновенной поэзии.

А приведенный отрывок взят из его лекции о человеке, которого любил он сам и которому поклонялся.

Сам—энтузиаст Грядущего Века Демократии, он не мог не преклоняться, не мог не любить Линкольна.

Автор отрывка—Уолт Уитмен.

А сам отрывок взят из его лекции, прочитанной в четырнадцатую годовщину смерти президента—14 апреля 1879 года в Нью-Йорке и позже повторенной в Филадельфии и Бостоне.

●

Моя первая встреча с образом Линкольна была, конечно, не личной, а книжной.

Это, по-моему, произошло очень давно на страницах старого сборника анекдотов из эпохи гражданской войны в Америке.

Президент был более чем прост и скромен в своем личном обиходе.

Он даже сам чистил себе ботинки.

Кто-то иронически сказал ему:

—Истинные джентльмены никогда сами не чистят себе ботинок!

—Кому же истинные джентльмены их чистят?—спросил Линкольн.

И видишь спокойный, немигающий мудрый глаз, поднятый при этих словах на собеседника.

И представляешь себе этого собеседника заерзавшим, замельтешившимся, стушевавшимся, исчезнувшим.

И вот в картине чудесным образом ухвачен именно этот взгляд, взгляд какой-то космической укоризны бытовой суете. взгляд, для которого не пропадает никакая мелочь, и вместе с тем взгляд, перед которым никакая из этих случайных мелочей неспособна заслонить великого значения того, что стоит за всеми мелочами жизни, быта, ошибок, промахов, коварства, грехов, злодеяний и человеческой мелочности,—зло жизненных условий, зло жизненного уклада, зло порядка вещей, который должен быть изменен ради Человека.

●

Сюжет фильма ограничен молодостью Линкольна.

Но фоном для страниц этой юности Генри Фонда умеет пронести гораздо большее: везде и всюду за внешними фактами этого, казалось бы, частного эпизода из ранней юридической практики Линкольна-адвоката стоит уже образ того всеобъемлющего пафоса, которым горел Линкольн—глава и вождь американского народа, избранный президентом в самый критический момент истории Соединенных Штатов...

...Эта картина привлекла меня еще до войны (я увидел ее впервые почти в канун разгара мировой войны).

Она сразу же пленила меня совершенством общей гармонии и редким мастерством по всем разделам выразительных средств.

И прежде всего самим разрешением образа Линкольна.

Но любовь моя к этому фильму не остывала и не забывалась.

Она, наоборот, росла и крепла, а сам фильм чем-то становился все дороже и дороже.

1945

Леонид Косматов

Изобразительная композиция и освещение

Важнейшим условием приобретения операторского мастерства является общее эстетическое развитие, расширение кругозора, широкое ознакомление со смежными искусствами, в первую очередь с произведениями живописи.

Но, рекомендуя начинающему кинолюбителю изучать лучшие образцы реалистического изобразительного искусства, мы здесь же должны предупредить, что никогда не следует ставить себе задачу прямого подражания, копирования виденных живописных полотен. Речь идет лишь о развитии хорошего художественного вкуса.

Кинооператор—художник нового склада. Он работает над созданием изображения в динамике, в движении.

Основным средством в искусстве кинооператора является с в е т. Светом он выявляет форму, цвет, движущиеся предметы в пространстве.

Всевозможные жанры, виды кинофильмов ставят перед кинооператором различные требования творческого порядка, что влечет за собой использование той или иной техники. Но, применяя разнообразные технические средства, кинооператор всегда должен стремиться выявлять содержание снимаемого. И над каким бы материалом он ни работал, свет всегда будет основным и главным средством в его искусстве.

Кинооператор путем о с в е щ е н и я самого объекта изображения выявляет н е п о с р е д с т в е н н о на н е м объемно-скульптурные формы, цвет, фактуру предметов и т. п.

Другая особенность кино, которую никогда нельзя нам забывать в своей работе,—это монтаж.

Монтажная природа фильма во многом определяет и принципы художественной работы кинооператора. Мало того что кадр снят сам по себе красиво, живописно, он еще должен иметь определенные признаки «монтируемости», то есть взаимной преемственности по движению—его направлению, ритму, темпу; крупности планов (общий, средний, крупный); свету (и цвету в цветном фильме) и т. д.

Решая изобразительные задачи каждого отдельно снимаемого кадра, оператор строит его всеми доступными ему средствами так, чтобы развивающееся действие в своем движении и монтажном сопоставлении (с предыдущими и последующими кадрами эпизода), образуя цельное произведение по смыслу, составило бы единую изобразительную картину.

В художественном фильме работа оператора над создаваемым актером образом является основной, главнейшей творческой задачей. Поэтому искусство кинооператора в художественном фильме должно находиться в непосредственной тесной творческой связи с искусством актера.

Путем определения точки съемки, освещения и композиции, особенно крупных планов, оператор своим искусством способствует созданию актерского образа в фильме.

В условиях любительской кинематографии имеются огромные возможности использования сил драматических самодеятельных коллективов для создания художественных фильмов без больших дополнительных затрат.

Кинооператор, работающий над фильмом, должен внимательно организовывать средствами своего искусства обстановку, среду, в которой действует, «живет» актер.

Так, например, пейзаж, на фоне которого развертывается действие, или обстановка комнаты, заводского цеха и т. п. являются как бы «сценическим фоном», который должен помогать раскрытию образа, а не быть нейтральным, безотносительным к действию.

Своими средствами кинооператор может оказывать влияние и на ритм действия, как бы «сжимать» или «растягивать» время, используя для этого такие приемы, как изменение частоты (кадросмен) съемки, применяя объективы различных фокусных расстояний, панорамирование, съемку с движения.

Перед реалистическим искусством стоят задачи яркого, жизненно правдивого показа действительности. Кинооператору необходимо своими средствами выявлять типические черты образа, используя даже некоторые преувеличения, заостренность.

КИНОКОМПОЗИЦИЯ

Работая над композицией, каждый художник, если он стремится к созданию выразительного, содержательного произведения искусства, должен определить главный центр внимания, который как бы подчинит себе все второстепенные элементы и направит глаз зрителя к сюжетно важному, к тому, что выявляет содержание картины.

В работе над композицией нельзя ограничивать художника какими-либо общими правилами, как это нередко делается в элементарных учебниках. Иногда утверждают, например, что «главный центр внимания не должен располагаться в центре или в одном из четырех углов картины...» и т. п.

Если основную фигуру поместить в середине картины (рис. 1*а*), то при помощи освещения и распределения других фигур и предметов обстановки можно сбалансировать всю композицию так, что основная фигура, как сюжетно важный элемент, окажется в центре внимания. Другие элементы композиции поддержат этот «центр внимания», помогут глазам зрителя воспринять главное в содержании картины (рис. 1*б*).

В иных случаях действительно бывает целесообразно помещать фигуру, особенно на крупном плане, не в геометрическом центре картины. Здесь подкупает наличие «воздуха», то есть свободного пространства впереди, чем как бы высвобождается место для действия (рис. 1*в*).

Чтобы осознать некоторые закономерности в работе над композицией, представим себе, например, трех лыжников, расположенных в один ряд, на одинаковом расстоянии друг от друга (рис. 1*г*).

Такое расположение предметов, очевидно, создаст ощущение равновесия. Но благодаря однообразию такой композиции зритель будет одинаково рассматривать все три фигуры.

Если теперь расположить фигуры так, как это изображено на рис. 1*д*, то очевидно, что художественный эффект будет более значительным, глаза зрителя смогут сосредоточиться только на части композиции, не отвлекаясь на поиски центра внимания по всей картинной плоскости.

Меняя дальше точку наблюдения, можно последовательно занять несколько различных позиций, как это показано на наших последующих рисунках. Так, на рис. 1*е* при расположении двух фигур одна за другой создается ощущение глубины. А при рассматривании их с точки, когда одна из них расположена совсем близко к наблюдателю, ощущение третьего измерения (глубины пространства) будет еще большим (рис. 1*ж*).

Такое глубинное расположение предметов дает нам основное представление о перспективе.

Дальше, если через то поле, где расположены наши фигуры, проходит дорога и она идет примерно так, как показано на рис. 1*з*, то помимо ощущения еще большей глубины возникает ощущение движения.

Конечно, в кинематографическое изображение мы можем ввести подлинное движение и создать «динамическую композицию».

Если на пейзаже (рис. 1*и*) изобразить удаляющиеся по дороге в глубину пространства автомобили, то по мере их удаления от точки наблюдения они будут казаться нам все меньшими по своим размерам. В кинематографическом изображении эти удаляющиеся автомобили будут менять свои кажущиеся размеры непрерывно, по мере их реального удаления от нас.

Такого рода изменяющаяся перспектива при использовании оптических средств кинематографа может быть более или менее выразительной. Так, при применении широкоугольных (короткофокусных) объективов, в силу более активного изменения перспектив-

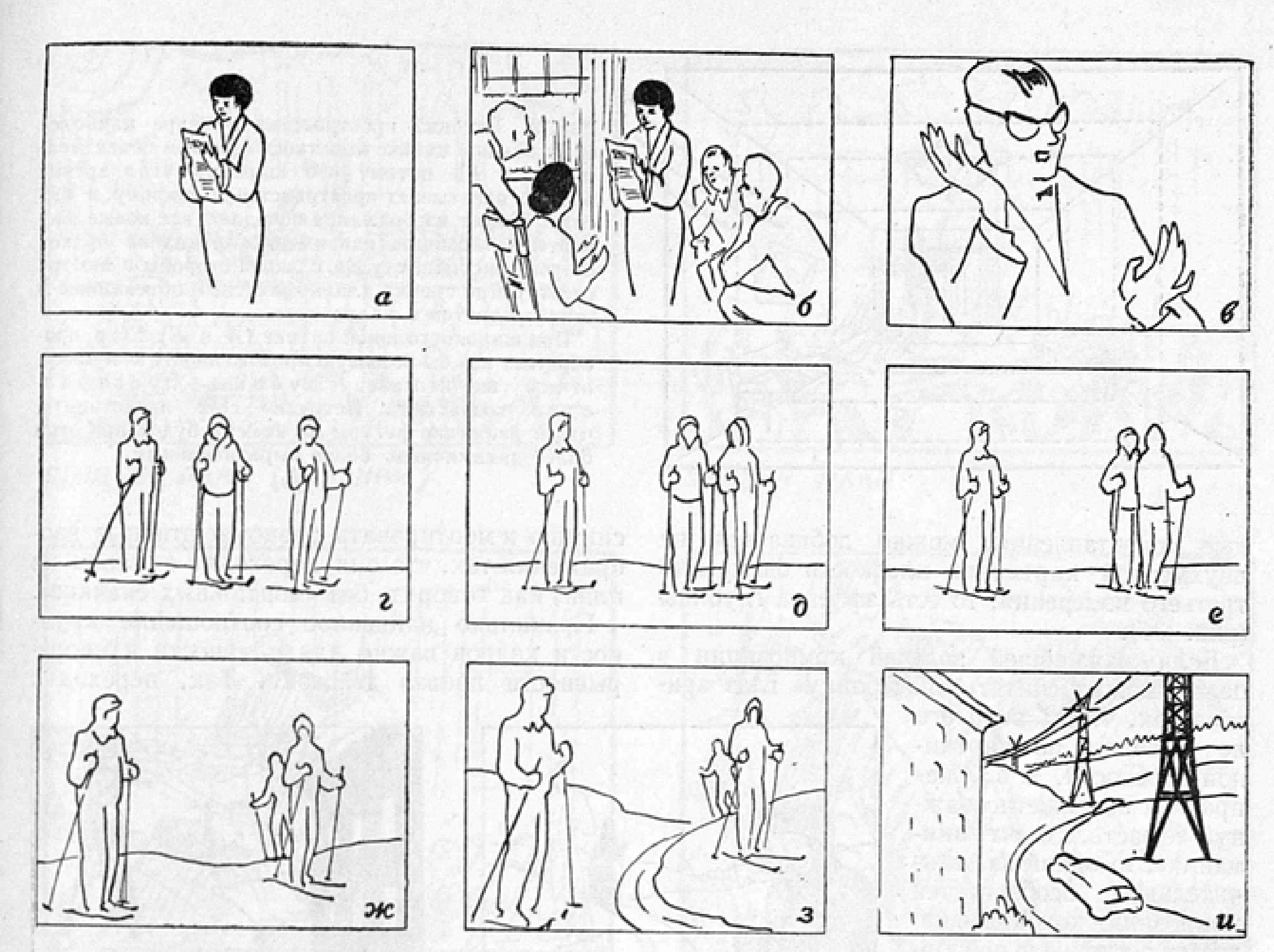


Рис 1

ных сокращений, динамичность, ощущение движения предметов в глубину пространства будут значительно выразительнее, эффектнее, нежели при съемке объективами с длинными фокусными расстояниями (при прежней скорости движения).

Это явление схематически приводится нами на рис. 2, где видны основные закономерности киноперспективы.

Умело, со вкусом и к месту примененная съемочная оптика часто может существенно помочь в эмоциональном решении снимаемых кадров. Помимо использования выразительных возможностей широкоугольной оптики здесь есть возможность интересно применять и оптику с большими фокусными расстояниями. Так, автору этих строк для одного художественного фильма надо было снять с точки зрения тяжелобольного человека мчащихся как бы на него всадников. При съемке этого кадра был использован телеобъектив с фокусным расстоянием в 450 *мм*. В результате получился кадр необыкновенной выразительности. Скачущие на камеру на большом от нее расстоянии всадники благодаря длиннофокусной оптике имели совсем малый «масштабный прирост», и, несмотря на то, что лошади шли галопом, в быстром темпе, на экране создавалось впечатление, что они скачут... на месте!

На рис. 3*а* расположены фигуры людей, одетых в светлые и темные платья. В этом случае в композиции примет участие еще один изобразительный фактор, это—т о н или контраст изображения.

Перемещая наши фигуры в пространстве и фиксируя их на картинной плоскости, а также меняя их тон (путем подбора костюмов, изменения освещения и т. п.), можно в еще бóльшей степени создавать ощущение глубины пространства.

Изменяя расположение предметов в кадре, отыскивая гармонические сочетания тональных соотношений, а также их перспектив-

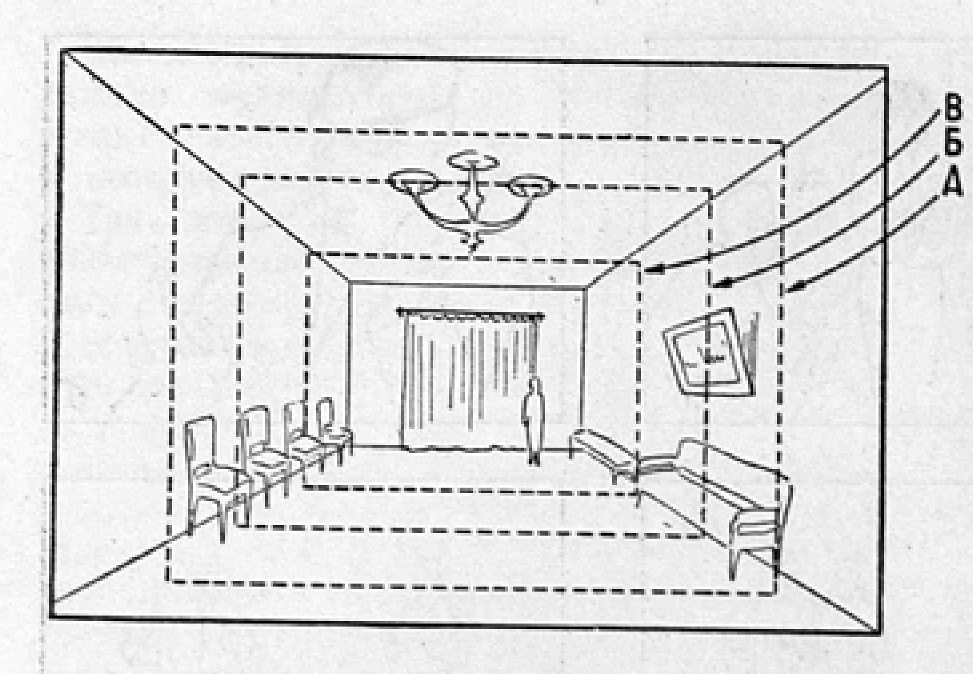


Рис. 2. Глубина пространства в кадре наиболее ощутима при съемке короткофокусными объективами (*А* и *Б*), потому что широкий угол зрения больше охватывает пространство в ширину и высоту. В поле изображения попадают все новые элементы композиции (например, картина на правой ст роне рисунка, стулья с левой стороны и люстра сверху). При съемке длиннофокусным объективом *В* этих предметов в кадре нет.

При широкоугольной оптике (*А* и *Б*) кадр приобретает как бы большую протяженность в глубину, отчего впечатление глубины пространства возрастает. Нетрудно себе представить, что и движение фигуры на камеру будет при этом более динамичным, более выразительным.

ные сопоставления, можно добиваться на двухмерной картинной плоскости ощущения третьего измерения, то есть эффекта глубины (рис. 3*б*).

Если важнейшей задачей композиции в целом можно считать «настройку» глаз зрителя так, чтобы взор его не блуждал по картинной плоскости, а был направлен на сюжетно важную ее часть, в «центр внимания», то одной из отличительных особенностей композиции кинокадра является постоянная пропорция сторон рамки съемочной камеры, в которую кинооператор должен отобрать и поместить все композиционные элементы.

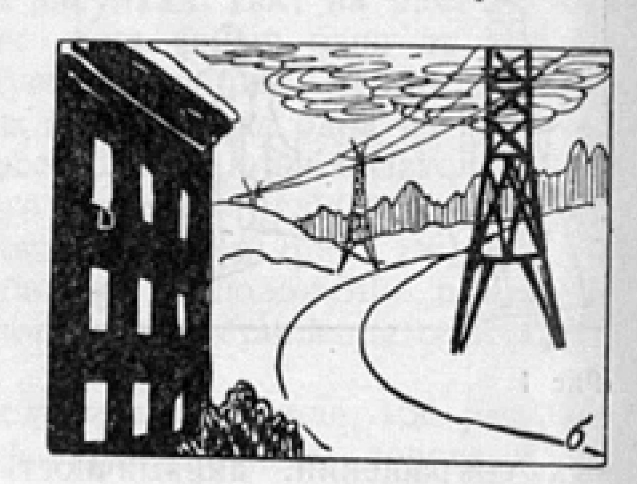


Рис. 3

Но кинооператор, как мы теперь знаем, должен, кроме того, позаботиться также о расположении предметов в пространстве кадра, то есть определить, решить глубинное их местоположение.

Думая о расположении предметов в съемочном пространстве, надо умело распределять светотень, памятуя при этом, что в композиции кинокадра тональное решение играет не меньшую роль, чем оптический рисунок изображения.

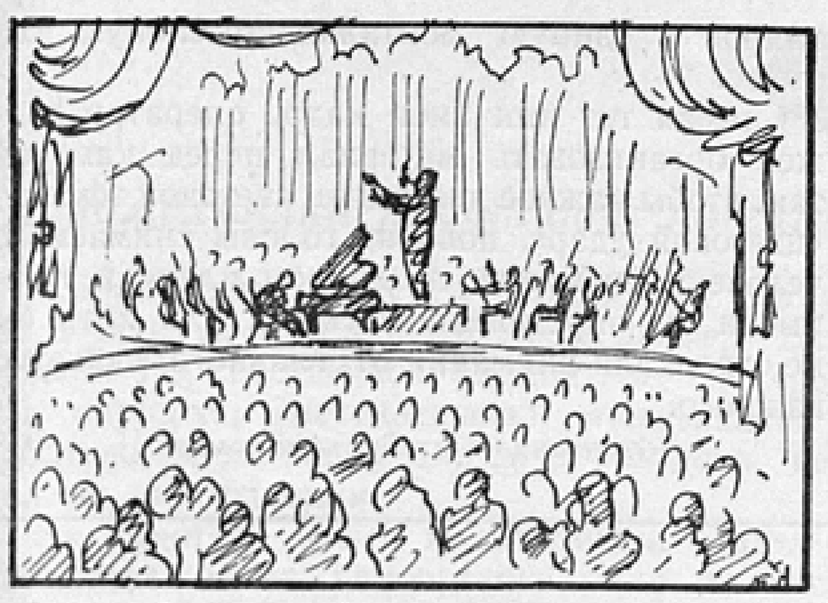
Существенную роль играет выбор масштаба изображения объектов в снимаемых кадрах. В кинематографической практике эти масштабы обычно определяются терминами «общий план», «средний план», «крупный план» и «деталь» (рис. 4). Такое условное деление изображения по масштабу является практически очень удобным и помогает нам снимать и монтировать разномасштабные изображения так, что они переходят с плана на план, как говорят, без «монтажных скачков».

Правильно найденное соотношение крупности кадров важно для плавности и непрерывности показа действия. Так, переход с общего плана сразу на крупный (или недостаточно средний) нередко воспринимается зрителем как некоторая потеря ощущения ориентировки в месте действия, поскольку зритель перестает видеть среду, окружение.

Бывает и другая крайность, в которую нередко впадают начинающие кинолюбители, когда один план переходит в другой без учета их масштабности, что зрительно воспринимается как своеобразный «скачок».

Меняя масштабы изображения при съемке отдельных кадров, мы как бы входим внутрь развертывающегося действия. Мы можем этим приемом поставить зрителя как бы на точку зрения одного из действующих лиц.

При съемке очередного кадра надо ясно представлять себе, какой план предшествует снимаемому и какой новый кадр последует за ним. Здесь следует вполне ясно представ-



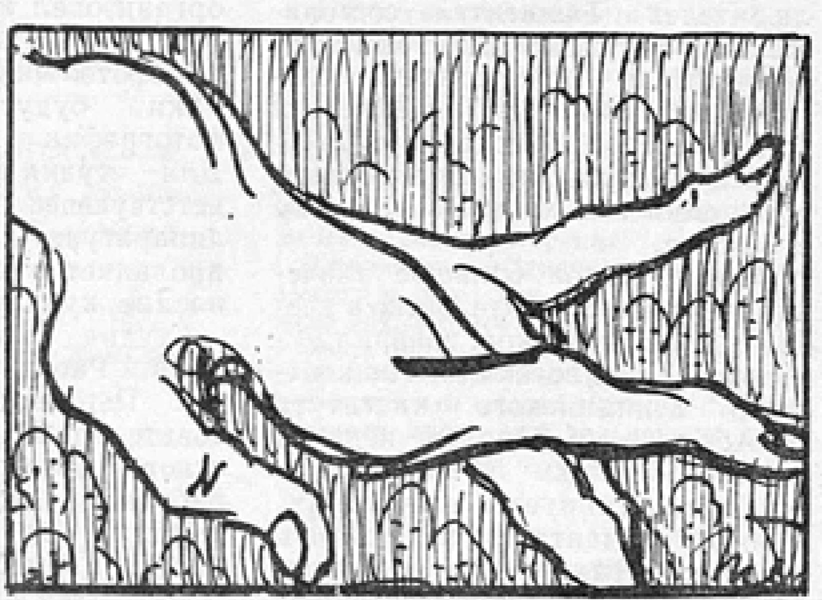
ОБЩИЙ ПЛАН (ДАЛЬНИЙ)

ОБЩИЙ ПЛАН

СРЕДНИЙ ПЛАН

СРЕДНИЙ (БЛИЗКИЙ)

КРУПНЫЙ ПЛАН



КРУПНЫЙ (ДЕТАЛЬ)

Рис. 4. На **общих планах** хорошо видна обстановка действия и движение фигуры. На **средних планах** наиболее выразительны жесты, движение рук. На **крупных планах** хорошо видна мимика лица, а на **особо крупном плане** можно акцентировать внимание на важной детали

лять себе так называемую «монтажную преемственность» по всем признакам, то есть: а) по темпу и ритму движения, б) по направлению движения, в) по свету и цвету (как действующих лиц, так и фона), г) по основным элементам фона, обстановки, д) по направлению взора автора, особенно при съемке крупных планов, и е) по масштабным сопоставлениям.

Все эти условия должны соблюдаться для возможно более осмысленного соединения кадров в единую монтажно-смысловую систему.

Снимая тот или иной кадр, оператор должен организовать материал перед камерой так, чтобы каждое движение, световой эффект, «цветовой удар», поворот головы снимаемого человека, действие на втором плане и т. п. имели бы определенный смысл или хотя бы не отвлекали внимания от главного, сюжетно важного.

(Окончание в следующем номере)

Кинолюбители сообщают

Встреча в Ташкенте

Быстрыми темпами развивается в Ташкенте кинолюбительство. Секции кинолюбителей созданы на многих предприятиях, в клубах, учебных заведениях. Но плохо то, что работают они разобщенно, между ними нет связи.

Пора уже подумать об организации городского общества кинематографической самодеятельности, которое объединяло бы и оказывало практическую помощь как отдельным любителям, так и коллективам. В задачу общества входила бы связь с киносекциями других городов республики, привлечение внимания мастеров кино к работе любителей.

Вопрос об организации городского общества кинолюбителей обсуждался на конференции кинолюбителей Ташкента, состоявшейся в окружном Доме офицера. Заместитель председателя секции кинолюбителей Узбекистана А. И. Фефелов рассказал собравшимся о результатах Всесоюзного совещания по кинолюбительству в Москве.

О том, какое большое значение имеет кинолюбительство в учебе студентов-медиков, говорил руководитель киносекции Ташкентского медицинского института И. Абрамов. Созданный недавно небольшой фильм «О фармакологии» демонстрируется на лекциях, помогает студентам лучше усвоить материал. Такую же практическую помощь могут оказать любительские фильмы не только в учебной работе, но и в организации производства, в развитии рационализаторства и изобретательства.

Своими планами поделились чирчикские кинолюбители. Алексей Лавров рассказал, с каким увлечением работают члены киносекции над фильмом «Чирчик в семилетке».

Юрий Соловьев, член киносекции Ташкентского института ирригации и механизации сельского хозяйства, сообщил, что в институте после фильмов-киножурналов «Эстафета имени Героя Советского Союза Виктора Молясова» и «Наш спутник»—о жизни и быте института—создается художественный фильм. Работа трудная, но интересная.

Выступивший в заключение председатель секции кинолюбителей Ташкента кинооператор А. М. Панн призвал всех участников киносамодеятельности искать и дерзать, создавать больше разнообразных фильмов, обмениваться опытом.

Собравшиеся познакомились с новыми работами кинолюбителей.

М. ТОНКОНОГОВ

Ташкент

Новая студия

В Семипалатинске вслед за педагогическим институтом имени Н. К. Крупской и ДОСААФом организовал киностудию областной Дом культуры. Оборудуется кинофотолаборатория, где участники будут изучать технику фотографии и кинематографии. Для студии приобретается соответствующее оборудование и аппаратура. Большую заботу проявляет о ней Областное управление культуры.

Студия уже составила свой план. Работать будут две группы. Первая будет носить подготовительный характер, изучать основы фотографии; вторая будет работать над созданием кинохроники и короткометражных картин на местные темы.

Для первой самостоятельной работы одобрен проект сценария, посвященного сорокалетию со дня установления Советской власти в Семипалатинске. В картине мы увидим ветеранов, принимавших активное участие в организации Советской власти, исторические документы, памятные места, связанные с исторической датой, и наших современников, превративших город в крупнейший центр легкой и пищевой промышленности Казахской республики.

Студия установила творческий контакт с ранее созданными родственными организациями и областной агиткультбригадой. Она примет участие в выездах на село, поможет выпуску устного журнала «Иртышский ерш» и будет ежемесячно выпускать киноинформацию о жизни области.

В число участников киностудии охотно записывается молодежь, в том числе слушатели народного университета культуры. Киностудия явится творческой базой кинофакультета этого университета.

П. СТАРИКОВИЧ,
проректор по учебной и научной работе народного университета культуры

Семипалатинск

Киномеханики работают по-гагановски

Киномеханик сельской передвижки Брестской области И. Рудничук решил последовать примеру Валентины Гагановой. По собственной инициативе он перешел работать на маршрут, систематически отстававший: здесь плохо обслуживалось население двух колхозов, не выполнялись планы кинофикации.

За короткое время И. Рудничук создал в каждом из колхозов актив киноорганизаторов из числа любителей кино—сельской молодежи и интеллигенции.

Одним из лучших помощников киномеханика стал 65-летний колхозник Е. Крысюк. Он заботится о своевременной доставке фильмов и предоставлении киномеханику транспорта. Любитель кино, Е. Крысюк сам не пропускает ни одного нового фильма, делится своими впечатлениями с родными, знакомыми, прививая им интерес к кино.

Учительница семилетней школы деревни Липенки Н. Круковская проводит большую работу с юными зрителями. Она подбирает фильмы в соответствии с учебной программой школы. Молодые колхозники Иван Тережко и Иван Сухань доставляют рекламу фильмов в бригады и полевые станы. Они провели ремонт в помещениях двух клубов, содержат в образцовом порядке проекционную аппаратуру, организовали комнату отдыха, где до начала киносеанса можно посидеть в уютной обстановке, потанцевать.

Очень тепло отзываются колхозники о работе киномеханика Рудничука. Его примеру уже последовали 35 киномехаников Брестской области.

Интересно отметить, что и на маршрутах, с которых передовые киномеханики перешли на отстающие, работа не пострадала. Новые механики, приняв хорошо налаженное «хозяйство», добиваются высоких показателей.

Партийные и профсоюзные организации Брестской области поддержали важный патриотический почин сельских киномехаников. Областная газета «Заря» и районная пресса широко пропагандируют их опыт.

ЦК профсоюза работников культуры СССР наградил передовых киномехаников Брестской области почетными грамотами и ценными подарками.

На шести языках

Уже не первый год «Совэкспортфильм» издает рекламный журнал «Советский фильм». Журнал выходит на русском, немецком, английском, французском, испанском и арабском языках. Он рассказывает о ведущих мастерах советской кинематографии: режиссерах, актерах, сценаристах и операторах, о новых художественных, документальных и научно-популярных фильмах, помещает разнообразную информацию.

Прекрасно оформленный журнал «Советский фильм» рассчитан на широкие круги зарубежных кинозрителей и пользуется большой популярностью у читателей многих стран мира. В 1960 году журнал впервые стал распространяться по подписке и в розничной продаже. По сведениям объединения «Международная книга», подписка на журнал прошла успешно. Среди его читателей есть жители не только стран Европы, но и далекой Индонезии, Новой Зеландии, Индии, Объединенной Арабской Республики, Тасмании и стран Латинской Америки.

КИЕВ

«Так никто не любил» — называется фильм, посвященный славным делам комсомольцев, строителей новых шахт Донбасса. Картина снимается на студии имени А. П. Довженко, ставит ее режиссер А. Слесаренко по сценарию, написанному им совместно с писателем В. Собко. Операторы В. Захарчук и С. Лисецкий.

ВИЛЬНЮС

Постановку цветного фильма «Когда сливаются реки» по одноименному роману белорусского писателя Петруся Бровки осуществляют совместно Вильнюсская киностудия и «Беларусьфильм». Картина рассказывает о строительстве межколхозной электростанции на границе трех республик, осуществленном совместными усилиями белорусских, литовских и латвийских колхозников.

Фильм ставит режиссер Б. Шрейбер по сценарию Ю. Шилова.

РИГА

Жизни и проблемам современной латышской деревни, ее людям посвящен сценарий Е. Ратнера и Т. Сытиной «Авторитет», который ставит режиссер П. Арманд. В центре повествования образ председателя колхоза.

•

К двадцатилетию Советской Латвии Рижская студия художественных и документальных фильмов подготовляет ряд документальных очерков.

О событиях юбилейного года, о традиционном празднике песни расскажет цветной очерк, который снимает группа операторов под руководством режиссера Ирины Масс.

Над очерком «Рига и рижане» работает режиссер-оператор М. Посельский. Автор сценария дипломант ВГИКа Виктор Лоренц.

Киноочерк «Однополчане» рассказывает о том, как живут сыны и дочери латышского народа, сражавшиеся в годы Великой Отечественной войны в рядах Латышской дивизии. Сценарий для этого очерка написал Р. Блум, который проследил дальнейшие судьбы бывших однополчан.

ТАЛЛИН

Эстонская ССР по праву гордится своими певческими талантами, высокой музыкальной культурой и прекрасными хоровыми коллективами. Красочный материал ежегодных певческих праздников послужил основой полнометражного цветного широкоэкранного фильма «Поет Эстония» (условное название), который ставит режиссер Ю. Кун по сценарию писателя Э. Раннета.

Офицеры обсуждают документальные фильмы

Вот уже тридцать пять лет профессиональный союз работников культуры шефствует над воинскими частями Советской Армии. За эти годы установилась тесная дружба между отдельными коллективами.

Творческие работники Центральной студии документальных фильмов часто встречаются с любителями киноискусства Дома офицеров ордена Ленина краснознаменных курсов «Выстрел».

Только за прошлый год режиссеры и операторы студии более двадцати раз показывали свои работы солдатам, офицерам и членам их семей. Лучшие произведения кинодокументалистов демонстрировались и обсуждались на курсах «Выстрел» еще до выхода их на экраны страны. Кинематографисты принимают участие в тематических вечерах и дискуссиях, устраиваемых в Доме офицеров. С большим интересом слушали воины рассказы оператора М. Глидера о киносъемках на фронтах Отечественной войны и в тылу врага. О героической эпопее челюскинцев рассказал один из ее участников—М. Трояновский. Мастера киножурналистики Р. Кармен, С. Гуров, А. Ованесова, В. Микоша, А. Кричевский, Р. Григорьев и другие не раз обрисовали перед слушателями яркие картины самых интересных событий нашей жизни, которые они снимали для хроники.

Недавно на Центральной студии документальных фильмов принимали дорогих гостей—актив Дома офицеров. От фабричного комитета и творческой секции студии гостей приветствовал режиссер Л. Данилов. В товарищеской обстановке собрались хорошо знакомые люди. Гостям были показаны некоторые из последних работ: «Внимание! Ракеты на Рейне» (режиссер А. Медведкин), экспериментальный очерк автора-оператора А. Лебедева «На дне голубой бухты», снятый в сложных технических условиях на дне Черного моря, и рекламный видовой фильм режиссера Н. Эгерса «Московская кругосветка».

Подполковник В. Никитин от имени гостей поблагодарил авторов, порадовавших их разнообразием тем, жанровых форм и творческих приемов.

—Документальному кино,—говорит он,—незаслуженно мало уделяют внимания организации кинопроката, между тем как непрерывно растет число его почитателей. Обидно и непонятно, почему в большинстве своем посредственные игровые кинокартины демонстрируются по всей киносети города и деревни, рецензируются и рекламируются нашей прессой, а правдивые высокохудожественные кинодокументы, отражающие жизнь нашего народа, его борьбу за осуществление решений партии и правительства и представляющие, несомненно, большой интерес, по сей день являются в лучшем случае бесплатным приложением к художественному кинематографу.

Кандидат военных наук полковник Л. Корсунь сказал:

—Часто бывая за границей, я сталкивался с большим числом людей плохо, а часто и совсем не представляющих себе нашей жизни и быта. Им любопытно видеть, что называется, кинопортреты среднего советского человека не только у станка, на работе. Интересно все: как он одет, где живет, как проводит свой досуг, чем занимаются дети... Такие многоплановые киноочерки о наших людях нужны и для будущих поколений; их надо показывать и друзьям и врагам.

Подполковник Ю. Дружинин, продолжая разговор, пришел к выводу о необходимости создания серии очерков о демобилизованных воинах, пришедших на производство.

—Такие картины должны всесторонне и правдиво показать судьбы людей, реальные сложности их перехода к новым профессиям, к мирному, созидательному труду.

Полковник Н. Михайлов высказал свое мнение о дикторском тексте:

—Пусть меньше будет констатации фактов и сухих пояснений к изображению на экране. В тексте фильмов нам, зрителям, хотелось бы слышать народный юмор, меткие и остроумные обороты речи.

Кинозрители-офицеры горячо просили режиссеров не увлекаться короткими монтажными кусками там, где хочется узнать подробнее, увидеть побольше.

Один из офицеров тов. Н. Саркисян обратился с просьбой создать фильмы о нашей советской женщине—матери, хозяйке и общественнице.

С ответным словом выступил режиссер А. Медведкин.

Гостям было интересно познакомиться с производственными цехами студии.

Начавшаяся в 5 часов вечера интересная встреча затянулась почти до полуночи...

М. ПОСЕЛЬСКАЯ

ДЕСЯТЬ ПАВИЛЬОНОВ СТУДИИ «МОСФИЛЬМ»

Главный инженер студии «Мосфильм» Б. Коноплев пишет на страницах газеты «Советский фильм» о расширении производственных возможностей студии. В 1959 году ввод в эксплуатацию нового трехпавильонного корпуса увеличил число съемочных павильонов до десяти.

В 1960 году предстоит завершить монтаж цеха обработки пленки, ввести в строй производственный корпус для творческих групп, построить новые помещения для монтажного цеха, начать строительство трех малогабаритных павильонов, оборудовать натурную площадку.

В 1960 году будет продолжено строительство жилых домов для работников студии.

КЛУБ РАБОТНИКОВ ЦЕХОВ

О радостном событии в жизни коллектива студии «Мосфильм»—открытии клуба работников отдела декорационно-технических сооружений—сообщает газета «Советский фильм».

На открытии клуба силами молодежи ОДТС был проведен концерт художественной самодеятельности. Состоялся просмотр новых фильмов студии.

«Но клуб—это не только место отдыха,—пишет «Советский фильм».—С его открытием работники ОДТС получили возможность просматривать и обсуждать рабочий материал фильмов, тем самым активно содействовать повышению художественного качества картин. Клуб должен стать местом встреч и бесед, на которых творческие работники будут советоваться с теми, кто осуществляет их замыслы».

БУРЕВЕСТНИК

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ ОБСУЖДАЕТ РЕЖИССЕРСКУЮ ЭКСПЛИКАЦИЮ

Многотиражка студии имени М. Горького «Буревестник» рассказывает:

«На рассмотрение Художественного совета студии был представлен режиссерский сценарий фильма «Конец старой Березовки» (литературный сценарий Г. Мдивани).

Режиссер-постановщик В. Эйсымонт рассказал о своем вйдении будущего фильма, о трактовке темы и образов главных героев. Это в значительной мере повысило активность и конкретизировало обсуждение сценария.

Хочется отметить, что это было первое заседание Художественного совета, начавшееся с того, что была заслушана режиссерская экспликация будущего фильма.

Этот новый порядок обсуждения должен стать традицией нашего Художественного совета, которая несомненно намного улучшит его работу».

СТУДИЯ НА СТУДИИ

На киностудии имени М. Горького, сообщает газета, организуется молодежная любительская киностудия.

«Кто хочет участвовать в работе молодежной киностудии—записывайтесь на ее отделения. Нам нужны свои сценаристы, режиссеры, операторы, актеры».

За радянський фільм

75 РАЦИОНАЛИЗАТОРСКИХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Газета Киевской студии имени А. П. Довженко «За радянський фільм» сообщает о том, что на студии проведен месячник по сбору рационализаторских предложений. В коллективе студии более ста рационализаторов и изобретателей. В 1959 году они внесли около 80 ценных рационализаторских предложений. Наибольшее количество предложений поступило от операторского цеха.

«ГРАНАТОВЫЙ БРАСЛЕТ»

Газета ВГИКа «Путь к экрану» рассказывает, что в институте побывала недавно дочь А. И. Куприна—К. А. Куприна. По ее просьбе ей были показаны отрывки из «Гранатового браслета», поставленные студентами режиссерской мастерской Г. Л. Рошаля и Ю. Е. Геники.

Первую постановку отрывка из повести Куприна осуществил еще в 1957 году студент второго курса режиссерского факультета А. Манарян. Роли исполняли студенты мастерской И. Краулитис, М. Махмудов и К. Мгеладзе.

На основе этого отрывка в прошлом году студентами режиссерского, операторского и художественного факультетов был снят учебный звуковой фильм «Гранатовый браслет». Его постановку осуществил также А. Макарян, в роли Желткова снимался И. Краулитис. Совет ВГИКа оценил фильм как одну из лучших работ режиссерской мастерской Г. Рошаля и Ю. Геники.

«Путь к экрану» пишет: «К. А. Куприна очень хорошо отозвалась о работе студентов над экранизацией фрагментов из повести ее отца. Особенно отметила она работу режиссера А. Манаряна и И. Краулитиса—исполнителя роли Желткова».

В нескольких строк

Первый звуковой фильм-очерк, посвященный своему городу-герою, выпустила любительская киностудия при постройкоме треста «Севастопольстрой». Очередная работа студии — фильм о бригаде коммунистического труда штукатуров. Сценарий написан бригадиром Героем Социалистического Труда Н. Музыкой.

●

В клубе московского завода «Динамо» ежедневно в обеденные перерывы проводятся три бесплатных сеанса научно-популярных, документальных и технических фильмов. Ежедневно эти сеансы посещают несколько сот человек.

За последнее время в заводском клубе были просмотрены картины «Чехов», «Покорители моря», «Таких, как он, — миллионы», антирелигиозный фильм «Темные люди» и др. Демонстрировался также английский технический фильм о крановом и конвейерном электрооборудовании, выпускаемом фирмой «Кинг», о его применении на различных производствах.

●

Киевская киностудия, построенная в 1928 году, располагает тремя павильонами: главным, площадью в 2500 *кв. м*, одним из самых больших павильонов в Европе, и двумя другими, площадью примерно в 350 и 450 *кв. м*. Звуковой комплекс студии сосредоточен в специальном корпусе, который носит название «щорсовского». В нем три ателье для музыкальной записи, тонировки и перезаписи.

К концу семилетки студия должна выпускать 19 полнометражных фильмов в год. Эта программа при существующей павильонной площади не может быть выполнена.

Правительством утвержден план реконструкции студии имени А. П. Довженко, на осуществление которого ассигнован 41 миллион рублей. Уже начато строительство нового трехпавильонного корпуса, большого комплекса обслуживающих цехов, который должен вступить в строй в 1961 году. Будет также построен новый корпус для размещения творческих групп. Существующие павильоны подвергнутся реконструкции, получат новое акустическое оборудование. Главный павильон предполагается разгородить на два.

Реконструкция позволит к концу семилетки довести мощность студии имени А. П. Довженко до 24 полнометражных фильмов и 100 дубляжей в год.

Доброго пути, молодые художники!

В седьмой раз в залах Академии художеств СССР экспонировались работы выпускников художественных вузов нашей страны. Эти выставки обычно пользуются большой популярностью у посетителей.

Вокруг картин, рисунков, плакатов, скульптур, эскизов декораций возникают импровизированные споры, дискуссии задолго до того, как выставка получит отражение в прессе. Книга отзывов ярко, эмоционально и непосредственно отражает самые разнообразные мнения зрителей.

Перелистаем ее страницы, посвященные молодым художникам, окончившим недавно институты.

«Самые лучшие работы на выставке — работы дипломантов ВГИКа...» — эти слова не раз встречаются среди отзывов.

Художественный факультет Всесоюзного государственного института кинематографии снова дал путевку в жизнь десяти художникам — различным по своим интересам, формам работы, замыслам, но объединенным настоящей любовью к искусству кино. Темами своих выпускных работ молодые художники избрали такие литературные произведения, как «Продолжение легенды» А. Кузнецова, «Время жить и время умирать» Э. Ремарка, «Бескрылые птицы» В. Лациса, «Восстание» Л. Ребреана, «Не хочу, чтобы он умирал» Д. Олдриджа, новеллы К. Паустовского, «Исландские саги», «Дюймовочка» Андерсена, «Путешествие Голубой стрелы» Д. Родари.

Наибольший интерес представляют эскизы композиции, экспликации кадров и костюмы персонажей новелл К. Паустовского «Ночной дилижанс», «Корзина с еловыми шишками», «Снег». Это дипломная работа Геннадия Епишина.

«Рисунки Епишина покоряют своей выразительностью, вдумчивостью...» — читаем мы в книге отзывов. А рядом с этой записью — пожелание Епишину обязательно обратиться в будущих работах к современности.

Настоящим вкусом и талантом отличаются эскизы Георгия Колганова к роману Эриха Марии Ремарка «Время жить и время умирать».

Интересны эскизы композиции и декораций Александры Кокардовой («Бескрылые птицы»), Аурелии Роман («Восстание»), Ирины Лукашевич («Исландские саги»).

Меньшее впечатление производят работы Юрия Альбицкого и Петра Слабинского (оба они избрали темой своего диплома «Продолжение легенды» А. Кузнецова). С наилучшей стороны показали себя молодые мультипликаторы Нина Сурвилло («Дюймовочка») и Натан Лернер («Путешествие Голубой стрелы»).

«Очаровательная работа Сурвилло! Чувствуется столько любви автора к избранной теме, к природе, знание природы, уменье передать обаяние андерсеновской сказки... Прозрачность и чистота красок чаруют...».

О Лернере записано: «В нашу мультипликацию пришел зрелый художник с большим чувством юмора, а это так необходимо мультипликатору!.. Хочется поскорее увидеть на экране его «Голубую стрелу».

Конечно, можно спорить о той или иной работе дипломантов художественного факультета ВГИКа, можно сожалеть о том, что недостаточно яркое отражение получила в их работах современная тема.

Можно утверждать, что не вполне соответствуют духу произведения Олдриджа «Не хочу, чтобы он умирал» эскизы Вадима Дмитровского, что есть в некоторых работах (например, «Восстание» А. Роман) подражательные моменты и т. д.

Но нельзя не признать главного: в киноискусство пришла новая группа молодых, талантливых, интересных художников.

Пожелаем им доброго пути и больших успехов!

Н. ЛАГИНА

Акира Ивасаки

Год японского кино

В современной Японии становится все более модным слово «масу-коми». Его часто можно услышать на улице, оно мелькает и на страницах книг, газет и журналов. «Масу-коми»—сокращенное на японский лад английское выражение «средства массового воздействия» (mass communication), и тот факт, что оно прочно вошло в наш язык и получило распространение, свидетельствует о некоторых важных явлениях, происходящих в современном японском обществе.

«Средства массового воздействия» (пресса, радио, телевидение и кинематография) превратились ныне в крупную отрасль промышленности и оказались в результате этого под полным контролем «большого бизнеса».

Наиболее примечательной формой массового воздействия в современной Японии является поток еженедельных журналов. Книжные лавки и газетные киоски завалены журнальной макулатурой. В ход пошли дешевые сенсации, описания преступлений и насилий и прежде всего «секс». Подобное вредное чтиво, к сожалению, особенно популярно среди молодежи. Эротическая или, скорее, маниакально-эротическая тенденция проникла и в кинематографию.

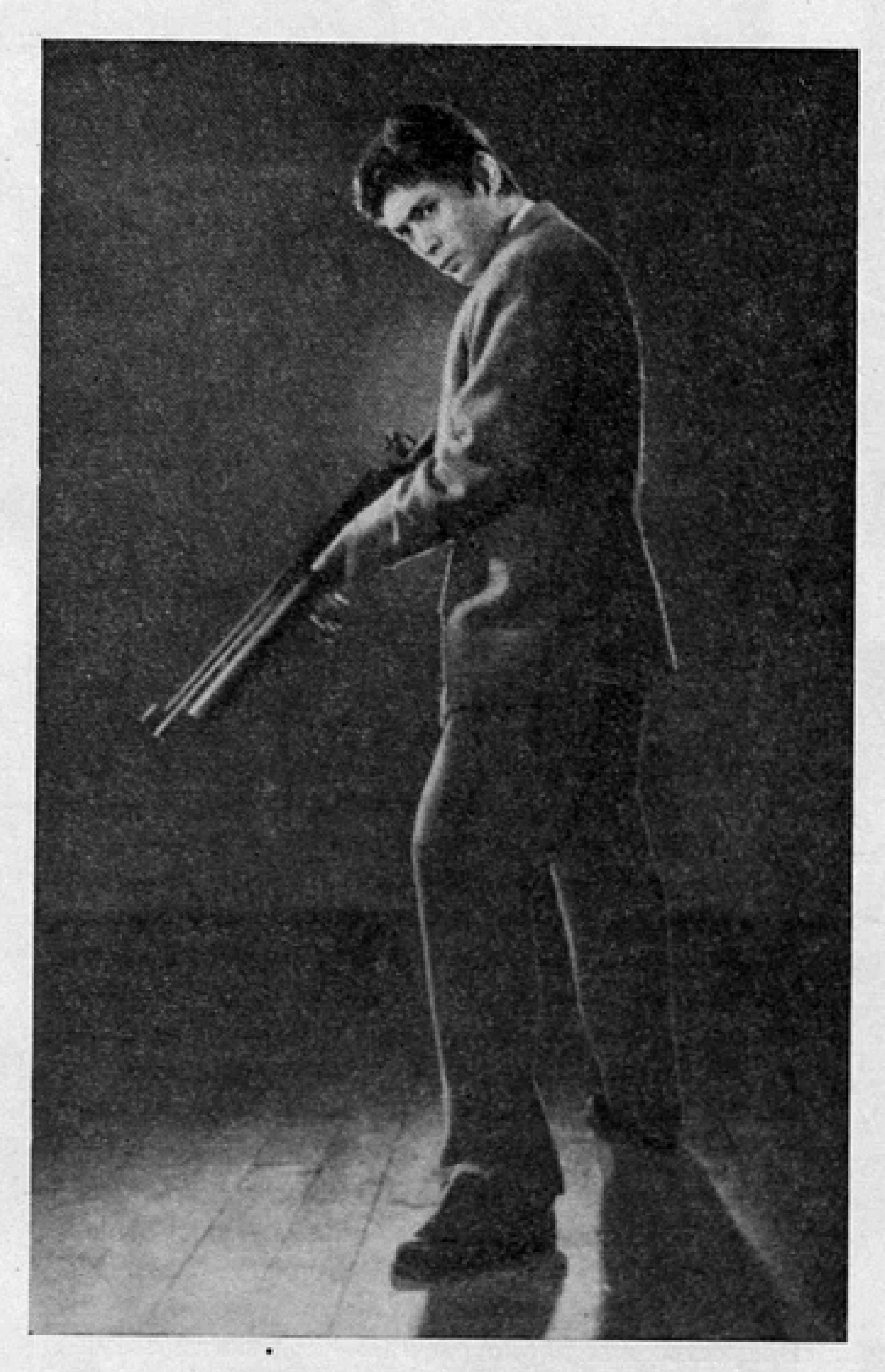
Кинопромышленность переживает в настоящее время трудный период, испытывая сильную конкуренцию со стороны поразительно быстро развивающегося телевидения. Правда, шесть основных кинокомпаний («Сетику», «Тохо», «Дайэй», «Никкацу», «Синтохо», «Тоэй») пока еще убытков не несут, но и им становится все труднее сводить концы с концами. Преступления и «секс»—таково оружие, избранное ими для достижения своих коммерческих целей. Экраны заполонили обнаженные женщины, адюльтерные сцены, жестокие драки и перестрелка, садизм.

Одним из последних образцов произведений, спекулирующих на сексуальном любопытстве, может служить фильм «Как обучить вашего мужчину», поставленный компанией «Тохо». Опытный режиссер Широ Тойода, постановщик нескольких очень хороших фильмов, сделал эту картину как эротическую комедию самого худшего толка. В центре фильма—три замужние пары, и сюжет вращается исключительно вокруг их брачных или, точнее, сексуальных отношений.

Другой подобный же пример являет собой фильм «Комната внаем» режиссера Юцо Кавасима («Тохо»), ранее тоже поставившего несколько хороших фильмов. Эта последняя его работа — возможно, самый постыдный сексуальный бурлеск, который когда-либо знала Япония.

«Искусство или порнография?»—под таким лозунгом рекламировался фильм «Ключ» (экранизация романа Юничиро Таницаки). В фильме смакуются ненормальные отношения престарелой супружеской пары.

Господство сексуальных мотивов в японской кинематографии имеет под собой кроме описанных выше коммерческих причин и политическую базу. Мне вспоминаются тридцатые годы, когда довоенное фашистское правительство Японии не только не боролось против эротической и декадентской литературы и спектаклей, а в известной степени использовало их для того, чтобы отвлечь внимание общественности от политической жизни. Я отнюдь не утверждаю, что и нынешнее правительство Японии прибегает к старым методам и поощряет эротику в кинематографии. Некоторые из его представителей даже решительно выступают против нездоровой тенденции в киноискусстве. Но если говорить о выпускающих эти сверхсексуальные фильмы кинопромышленниках, то они, конечно, не могут не со-



Тацуя Накадаи в роли Дате в фильме «Этого зверя надо уничтожить»

знавать психологического воздействия своей продукции. Подобные фильмы препятствуют развитию в искусстве общественных и реалистических тенденций. Кроме того, у зрителей исчезает непосредственный контакт с окружающим миром, и кино, таким образом, становится средством отвлечения миллионов людей от реальной жизни.

●

Почти во всех странах мира в кинематографию пришло много молодых художников. Япония не составляет в этом отношении исключения. Наша кинопромышленность ежегодно выпускает от 500 до 600 фильмов, что создает прекрасные возможности для творческой деятельности молодых кинематографистов. Более половины современных японских режиссеров начали свой творческий путь уже после войны, в последние пять или шесть лет. Большинству из них около тридцати. Они очень различны по своим идеалам и творческим методам.

В работах режиссеров, принадлежащих к новому поколению, легко обнаруживается влияние иностранных фильмов, в изобилии ввозимых в Японию. Японская кинематография некогда пережила воздействие итальянского неореализма. На нее оказал влияние и социалистический реализм советского кино, хотя это носило в основном теоретический характер. В настоящее время молодые режиссеры испытывают влияние фильмов, поставленных творческой молодежью Франции и Польши, и в частности такими режиссерами, как Луи Малль («Лифт на эшафот» и «Любовники») и Анджей Вайда («Канал» и «Пепел и алмаз»).

Молодым японским кинематографистам знакомы желания и разочарования, которые характерны для современной молодежи и других капиталистических стран. Некоторые из поставленных ими фильмов фривольны и производят отталкивающее впечатление, ибо, восстав «против традиций», молодые режиссеры часто не преследуют каких-либо определенных положительных идеалов. Одно время они восхищались американским фильмом «Бунтовщик без цели», в котором главную роль играл ныне покойный Джеймс Дин. В борьбе против «мира взрослых» они и сами «бунтовщики без цели». В своих фильмах они фактически прославляют хулиганство. Играя в одной из таких картин, Юдезиро Ишихара моментально превратился в кинозвезду и сейчас стал идолом японских юношей и девушек. Главные действующие лица многих фильмов молодых—располагающие временем и деньгами, но не обладающие разумом джазисты, боксеры, бандиты, контрабандисты. Их сомнительная деятельность развертывается на фоне кабаре, игорных притонов и других злачных мест ночного Токио. В качестве примера можно сослаться на поставленные режиссером Сугавой фильмы «Взрослые не могут понять» и «Этого зверя надо уничтожить».

Герой последнего фильма Дате днем—студент университета, изучающий английскую литературу, а ночью—бандит. Он убивает полицейского и грабит картежника-иностранца. Он хочет учиться в американском университете, а для этого ему нужны деньги. В конце концов Дате взрывает университет и похищает 30 миллионов иен. По иронии судьбы его сочинение получает премию на конкурсе, и Дате предоставляется стипендия. Теперь он может ехать учиться в Америку бесплатно. Дате отдает деньги своей возлюбленной и отправляется в Америку. В заключительном эпизоде показано, как герой фильма расправляется с бифштексом в самолете, летящем над Тихим океаном.

Может так статься, что, с точки зрения сценариста и режиссера, молодой студент—брат Раскольникова. (Правда, Дате не читал Ницше, но зато написал сочинение на тему «Зверское начало в современном человеке».) Однако на самом деле фильм не имеет ничего общего с Достоевским и его истоки—в американском детективном романе. Что касается самого Дате, то он двоюродный брат хладнокровных убийц из дешевых американских детективов.

•

В современной капиталистической и полуколониальной Японии прогрессивные устремления и притязания молодежи умело подавляются. В условиях социального застоя часть молодежи теряет силу воли или обращается к бесцельному бунту против «старых моральных устоев». И в том и другом случае она теряет человеческие черты, становится бессильной и кровожадной.

Тяжелое положение молодого поколения нашло свое выражение в фильме «Большой пожар», выпущенном компанией «Дайэй». Это экранизация популярного в Японии романа Юкио Мишими «Золотой павильон». Режиссер фильма, ставшего выдающимся событием в японской кинематографии 1958 года, Кон Ицикава.

В основу фильма положен действительный эпизод из жизни молодого студента-священника, сознательно поджегшего знаменитый «Золотой павильон» в Киото. Фильм изучает не патологическую, а психологическую сторону характера молодого священника. Режиссер Кон Ицикава не относится к числу молодых кинематографистов. Ему уже за сорок, и его режиссерский опыт превышает десять лет. Возможно, именно это и позволило ему увидеть современную молодежь такой, какая она есть на самом деле.

Последний фильм Масумуры «Наводнение» вызвал противоречивую оценку. Некоторые критики считают его фривольным, и, к несчастью для Масумуры, этот фильм рекламировался как сексуальный «с шестью эпизодами в постели».

Я не считаю «Наводнение» шедевром, однако, с моей точки зрения, он представляет собой достойную внимания попытку отобразить современные проблемы Японии. Нельзя отрицать, что в отдельных эпизодах зрителей может шокировать излишнее подчеркивание эротических мотивов. Это пришло в фильм из романа Сеи Ито, экранизацией которого он является.

Герой фильма—инженер Сонада. Это человек среднего возраста, завоевавший своей работой над изобретением новых химических препаратов прочное положение в обществе и наживший большие деньги. Однако материальный успех ведет его к гибели. Развращенная внезапным богатством, жена Сонады изменяет ему с преподавателем их дочери, а сам Сонада заводит роман с кокетливой вдовой. Некогда скромная и счастливая семья Сонады распадается. Ученик Сонады Танемура, красивый молодой человек, полный решимости использовать свою привлекательность для достижения успеха в жизни, соблазняет дочь Сонады. Однако, узнав, что Сонада теряет почву под ногами, Танемура немедленно бросает ее и сближается с дочерью президента большой химической компании. В последнем эпизоде он обнимает богатую наследницу на крыше современной блестящей химической цистерны...

«Наводнение»—из числа тех фильмов, авторы которых стремились проанализировать разложение человеческих характеров в современной капиталистической Японии.

Фильмы, поставленные в самое последнее время кинодеятелями старшего поколения,—а по ним обычно и судят о нашей стране за границей—по сравнению с их прежними работами следует считать весьма посредственными. Наиболее известный режиссер, принадлежащий к этой группе, Ясудзиро Оцу—многие его считают «самым японским из всех режиссеров»—поставил фильм «Доброе утро», показывающий загородную жизнь токийской мелкой буржуазии. Режиссер не смог подняться до своего обычного уровня. Автор нашумевшего несколько лет назад фильма «Плывущие облака» режиссер Микио Нарусе поставил два фильма, которые можно считать необычными для японской кинематографии. Один из них, «Перистые облака», посвящен жизни фермера, а другой, «Свисток в Котане», описывает жизнь угнетенного и вымирающего племени Айну с острова Хоккайдо. Режиссер избрал интересные объекты, но ему недостает чувства реальности, а стиль этих его произведений слишком мягок и эмоционален для таких социальных тем. Кейсуке Киносима поставил фильмы «Снежный шквал» и «Птичка, оплакивающая весну». Эти картины пронизаны настроениями печали и разочарованности. Но после фильма «Вам понравилась бы дикая хризантема» это было лишь повторением самого себя. Последняя работа Акиры Куросавы «Три дурных человека в тайной крепости» хотя и не лишена некоторых запоминающихся своей напряженностью сцен, в которых режиссер проявил превосходную технику, тем не менее принесла разочарование. Мы ожидали от Куросавы гораздо большего, чем показ битвы или чем фильм, главная идея которого исчерпывается напоминанием о самураях, сохранивших верность феодалу.

Все эти режиссеры не смогли в своих последних работах сколько-нибудь продвинуться вперед. Их фильмы, конечно, профессионально более совершен-

«Плывущие облака» (режиссер Микио Нарусе)

ны, чем фильмы, поставленные молодежью. Создается, однако, впечатление, что режиссерам старшего поколения не хватает той внутренней энергии, которая одухотворяет настоящее искусство. Надеюсь, что это лишь временное явление.

●

Наиболее примечательными фильмами прошлого года были фильмы, поставленные независимыми продюсерами.

Возникшее в Японии стремление к так называемому независимому производству фильмов дало наибольшие результаты в 1952—1954 годах. Затем это движение пережило спад. В обстановке напряженной конкурентной борьбы между шестью основными кинокомпаниями непрерывно уменьшались возможности для деятельности независимых продюсеров, ни один из которых не обладал сколько-нибудь значительным капиталом. Некоторые из них обанкротились, другие потеряли независимость и вошли в большие компании. Казалось, что время независимых фильмов навсегда миновало. Но позже выяснилось, что кое-кто из мелких продюсеров все же смог выжить и продолжал бороться. Хотя шесть главных компаний в принципе и не поощряют существования независимых продюсеров, однако в отдельных случаях и они считают независимую продукцию полезной. Они, например, могут разнообразить программы, демонстрируя одновременно с фильмами, поставленными конвейерным методом, также и независимые картины, которые привлекают зрителей своей свежестью. Кроме того, оказывая нажим на независимых продюсеров, они могут получать для проката хорошие фильмы по сравнительно низкой цене. Короче говоря, крупные фирмы используют независимое производство лишь в целях его эксплуатации.

Но так или иначе, наиболее выдающимися фильмами этого года были фильмы, поставленные независимыми продюсерами: «Кику и Исаму», «Условия человеческой жизни», «Песня телеги», «Пятый счастливый дракон» («Фукурю, № 5»).

Эти четыре фильма бесстрашно вторгаются в наиболее важные социальные проблемы современности и производят глубокое впечатление на зрителей.

Фильм «Кику и Исаму» был поставлен Тадаси Имаи по сценарию Иоку Мицуки. Он касается одной из самых сложных социальных проблем современной Японии—проблемы детей смешанной крови, появившихся в результате американской оккупации. Кику—девочка, а Исаму—мальчик. Оба они—плод любовной связи между японской деревенской девушкой и американским солдатом-негром. Потеряв мать, дети были усыновлены бабушкой, живущей в отдаленной горной деревне. Дети выросли среди крестьян. Окружающие называли их «куромбо» (черные) и издевались над ними. Бабушка, роль которой великолепно исполняет Таниэ Китабаси, по-своему очень любит детей, но оказывается бессильной перед расовыми предрассудками, которые все еще очень сильны в этой изолированной от мира деревне. Исаму отправляется в Америку, где его должна усыновить какая-то неизвестная семья. В финале Кику пытается покончить самоубийством. Фильм не дает никакого решения проблемы. Да, по-видимому, режиссер и не ставил перед собой такой задачи. Он лишь анализирует реальное положение вещей для того, чтобы вместе со зрителями поразмыслить над ним.

«Условия человеческой жизни»—популярный роман Юмпеи Гомикавы. Это претендующее на постановку больших проблем литературное произведение увлекло самые широкие круги читателей своим стремлением к справедливости, пробуждению общественного сознания, а также описанными в нем приключениями и известной долей «секса». Роман разошелся в нескольких миллионах экземпляров.

Действие его происходит в Северном Китае в период его оккупации японцами. Время действия — конец войны. В центре произведения

находится некий Кадзи, молодой человек, работающий в принадлежащей японцу угольной компании. Кадзи—противник империалистического вторжения Японии в Китай и эксплуатации японскими милитаристами китайского народа. Тем не менее в результате принуждения, а также и по собственной непоследовательности он сам помогает эксплуатировать китайских рабочих и издеваться над ними. Однако его терпение не беспредельно. Он не может видеть, как убивают китайских военнопленных. Кадзи решительно протестует против зверств. Военная полиция арестовывает Кадзи и подвергает его пыткам как «красного». Но вместо того чтобы казнить Кадзи, его призывают в армию и посылают на фронт на верную смерть.

Режиссер Масаки Кобаяси давно мечтал об экранизации романа Гомикавы. Для этого, однако, требовались значительные финансовые средства. Ему удалось уговорить руководителей компании «Сетику» финансировать постановку этой картины. Хотя фильмы, затрагивающие социальные проблемы, и не были по вкусу крупной компании, огромная популярность романа вынудила ее наконец положительно откликнуться на предложение. Фильм «Условия человеческой жизни» имел большой успех. Хотя изобразительное решение фильма оставляет желать лучшего, страстность, честность и стремление к миру, звучащие с экрана, глубоко волнуют зрителей.

Фильм «Песня телеги» (режиссер Сацуо Ямамото) повествует о жизни простой крестьянки. Бедная девушка Сэки влюбляется в столь же бедного юношу и выходит за него замуж. Она много и тяжело работает, родит детей, стареет. Ее жизнь—это жизнь всех японских крестьянок в прошлом. В известной мере она составляет удел и крестьянок современной Японии. Еще до этого фильма зрителям была хорошо известна актриса Юко Мочизуки, правдиво воплотившая образ крестьянки в фильме «Рис» (режиссер Тадаси Имаи). В новом фильме актриса очень точно и тепло исполняет роль героини. Сэки в исполнении Юко Мочизуки—типичная крестьянская женщина, упорная, трудолюбивая, никогда не впадающая в отчаяние, несмотря на ярмо семьи и тиранию мужа. Наблюдающееся в послевоенные годы стремление японских женщин к эмансипации воплощено в фильме в судьбе старшей дочери Сэки. Этот образ открывает перед зрителями обнадеживающую перспективу грядущего общества.

Фильм «Песня телеги» примечателен еще и тем, что он поставлен при финансовой помощи японских крестьянок. Компания «Ямамото» вступила в сотрудничество со «Всеяпонской крестьянской киноассоциацией», которая, в свою очередь, входит во «Всеяпонскую федерацию сельскохозяйственных кооперативов». Ассоциация обратилась с призывом о помощи к трем миллионам крестьянок. Каждая из них дала по десять иен, что составляет стоимость яйца или чашки риса. Но таким образом было собрано тридцать миллионов иен.

Фильм «Пятый счастливый дракон» посвящен судьбе команды рыболовной шхуны «Счастливый дракон 5», ставшей жертвой радиоактивных осадков, выпавших после взрыва водородной бомбы на Бикини. Автор сценария и режиссер Кането Синдо известен как постановщик фильма «Дети Хиросимы». Первая половина картины, документальная по своему характеру, сделана в духе подлинного реализма, но вторая часть, в которой показаны смерть и похороны радиста шхуны, несколько разочаровывает зрителей. Несмотря на это, нельзя недооценивать значение фильма, всем своим пафосом направленного в защиту великой идеи мира.

●

Нынешнее состояние японской кинематографии весьма неопределенно. Она проходит через критическую стадию своего развития. Нельзя не замечать того факта, что молодые кинематографисты развернули борьбу за новое искусство. Но их устремления и бунт сводятся чаще всего к чисто техническим и формальным экспериментам, не затрагивая вопросов идеологии. Кинематографисты же старшего поколения не идут на риск, опасаясь неудач, даже если возможность таковых совсем незначительна. Культ «секса» и преступлений вряд ли обеспечит достижение коммерческих целей. Общественное мнение все решительнее выступает против этого культа.

Может быть, японская кинопромышленность действительно приближается к серьезному кризису. Не исключается возможность банкротства одной или нескольких больших компаний.

Однако с уверенностью можно говорить лишь об одном. Решающим фактором должна стать и несомненно станет энергия, присущая японским кинематографистам, хотя она иногда и направляется по ложному пути и используется в ложных целях.

Токио

Дэвид Робинсон

Новые течения и молодые таланты

Я пишу эти строки в Москве, и здесь, вдали от Лондона, легче поверить, что в английской кинематографии действительно появилось что-то новое. У себя на родине, в Англии, каждую минуту сталкиваешься с реальностью кинорекламы на Лейчестер-сквер, удивительно похожей на то, что было пять, десять, двадцать лет назад. Кинематографию намеренно превращают из искусства в промышленность, кинематографистов—в ремесленников, которые оскорбились бы, назови их художниками. Монополистическая система проката, сочетающаяся с постоянной экономической неустойчивостью, делает почти невозможным независимое производство фильмов. Стремление конкурировать на иностранных рынках реализуется не за счет улучшения фильмов, а путем приглашения иностранных актеров и приспособления к иностранным вкусам. В результате появляются ублюдочные фильмы, не имеющие никакого отношения ни к реальной жизни, ни к искусству, ни вообще к культуре страны, в которой эти фильмы поставлены.

Но самое худшее заключается в том, что зрители и критики начали привыкать к второсортной продукции и даже восхищаются ею. Многие не могут отличить первосортное произведение, когда оно попадает на наш экран из другой страны.

Два или три года назад можно было бы согласиться с тем французским историком, который, дойдя в своей книге до главы об английской кинематографии, попросту написал: «Английского кино не существует...».

Сейчас положение несколько изменилось. При наличии известной доли оптимизма можно, мне кажется, понять тех, кто увидел луч надежды в таких последних картинах, как «Место наверху» и «Оглянись во гневе», а также в короткометражных фильмах, поставленных группой «Свободное кино», особенно в работах Линдсея Андерсона, в мультипликационной аллегории Ричарда Уильямса «Маленький остров», в телевизионных фильмах Дениса Митчелла.

Появление этих фильмов тем более показательно, что оно совпало с возрождением в Англии и других искусств—прежде всего литературы и драматургии. «Рассерженная молодежь», как ее часто называет широкая печать, действительно рассержена. Это новое поколение, которое подняло бунт против самодовольной «системы» (так в Англии называют совокупность всех государственных, политических, идеологических органов, олицетворяющих собой капиталистическое государство.—*Прим. пер.*) в общественной и политической жизни и прежде всего в искусстве. В области драматургии центром нового движения стал театр «Ройял корт» в Лондоне, где были впервые поставлены пьесы Джона Осборна и где Линдсей Андерсон поставил пьесы «Длинный, короткий, высокий» и «Танец сержанта Масгрейва». Деятельность этого театра и руководящей им компании «Инглиш стейдж компани» оказалась, по-видимому, самым большим стимулом для английского театра с того времени, как Гренвиль Баркер поставил в этом же самом здании пьесы Бернарда Шоу. Большое влияние оказывает и театр «Уоркшоп», впервые поставивший «Вкус меда» Шелы Дилени и «Заложника» Бренлена Бехена.

В области литературы выдающимся образцом социально-литературной критики явилась книга «Польза грамотности» Ричарда Хоггерта, которая показывает, прибегая к почти поэтическому стилю, насколько глубоки корни классовой структуры английского общества. Эти же темы и этот же дух мы находим в творчестве таких беллетристов, как Доррис Лессинг, Джон Вейн, Кингсли Эмис и Джон Брейн, а также в очерках, опубликованных в сборнике «Декларация», где нашли выражение некоторые идеи и идеалы «рассерженного поколения». Мне приходится хотя бы бегло касаться драматургии и литературы в статье, посвященной английской кинематографии, потому что здоровые тенденции, обнаруживаемые в английском кино, неразрывно связаны с общими тенденциями в культурной жизни страны. Ведь не случайно фильм «Место наверху» представляет собой экранизацию романа Джона Брейна. Фильм не поднялся до суровости и смелости романа, но он все же оказался явлением новым и примечательным для английских зрителей.

Правда, успех этого фильма привел и к некоторым плачевным результатам. Он поощрил менее талантливых и обладающих меньшим чувством ответственности кинематографистов более откровенно использовать мотивы насилия и «секса». Мы, например, увидели фильм «Сапфир», поставленный Бэзилом Дирденом, который ради сенсационности спекулирует на серьезной проблеме (в данном случае на проблеме цветных людей в Англии). Под маркой реализма создавались фильмы Ли Томпсона, полностью отвечающие характеристике, которую дал Григорий Козинцев подобным произведениям в своей

статье «Глубокий экран»: «...Коммерция поставила теперь на конвейер и человечность. Ее научились подделывать, имитировать так же, как изготовляют искусственный мех или розы из нейлона, пахнущие цветочным запахом. Почти настоящим. Но в искусстве отвратительно «почти настоящее». И особенно отвратительна «почти настоящая человечность»*. (На последнем фестивале английских фильмов в Москве советским зрителям был показан фильм Томпсона «Женщина в халате». Зрители должны поверить слову англичанина, что этот фильм, равно как и игра Ивонны Мичелл, как раз и представляет собой образец «почти настоящей человечности»).

Режиссер фильма «Место наверху» Джек Клейтон проработал в кинематографии много лет, прежде чем получил возможность поставить свой первый художественный фильм. Фильм «Оглянись во гневе» был поставлен новичком в кинематографии Тони Ричардсоном. Мне кажется, что этот фильм вряд ли увидел бы свет, если бы в английской кинематографии по-прежнему существовала старая монополистическая система. Только большой успех пьесы Осборна дал возможность автору вместе с Тони Ричардсоном и Гари Солтсменом создать кинокомпанию «Вудфолл продакшнс», первым фильмом которой как раз и стала экранизация «Оглянись во гневе». Фильм далеко несовершенен, но при всех недостатках он значительно превосходит своей жизненной силой и интеллектуальностью, а также и своими техническими качествами все, что было создано английской кинематографией за многие годы.

У компании, по-видимому, хорошее будущее. В настоящее время Ричардсон ставит фильм «Организатор зрелищ» с Лоуренсом Оливье в роли Арчи Райса, которую тот исполнил на сцене. Арчи Райс — это мюзикхолльный актер, ставший под воздействием жизненных обстоятельств грубым циником. Вслед за этим предполагается поставить фильм «В субботу вечером, в воскресенье утром» — экранизацию романа Аллана Силлитоэ, посвященного жизни рабочих провинциального города. Режиссером фильма будет Карел Рейсц (первыми шагами Ричардсона и Рейсца в кинематографии была их совместная работа над фильмом «Мамочка не позволяет», включенным в первую программу группы «Свободное кино»).

Около двух лет назад на страницах журнала «Искусство кино» я уже писал о группе «Свободное кино». Следует напомнить, что движение возникло по инициативе Линдсея Андерсона, критика и кинематографиста, влияние которого на молодое поколение английских художников трудно переоценить.

В качестве постановщика короткометражных и документальных фильмов Андерсон боролся за право выпускать фильмы, в которых показывается реальная жизнь реальных людей, увиденная глазами кинематографиста-поэта. В одном из своих первых фильмов — «Уэйкфилдский экспресс» — Андерсон с чувством глубокой симпатии рассказал о жизни одной пригородной общины. Фильмы Андерсона, равно как и фильмы той группы, которая организовалась

* «Искусство кино», 1958, № 2.

Гари Раймонд, Ричард Бартон и Клер Блум в фильме Тони Ричардсона «Оглянись во гневе» (по одноименной пьесе Джона Осборна)

«МЫ — ПАРНИ ИЗ ЛЕМБЕТА»

вокруг него под названием «Свободное кино», не стремятся полностью порвать со старым стилем английской документальной кинематографии. Но они хотят показывать жизнь и людей с большей человечностью, чем поколение Джона Грирсона в тридцатых годах.

Группа «Свободное кино» выпустила шесть программ. Три из них были составлены из фильмов, полученных из других стран, три другие были чисто английскими. Кроме фильмов Линдсея Андерсона—«О, страна снов», «Уэйкфилдский экспресс» и «Каждый день, кроме рождества»—в программы вошел фильм «Мамочка не позволяет», работа Карела Рейсца «Мы—парни из Лембета», Элейна Теннера и Клода Горетта—«Славное время», фильм Лоренца Мазетти «Вместе».

Мне кажется, что когда советские критики говорят о группе «Свободное кино» как о «движении», они имеют в виду нечто экономически организованное. Однако на самом деле с экономической точки зрения группы «Свободное кино» не существовало. Люди, которые ставили эти фильмы, вынуждены были выпрашивать и занимать средства для того, чтобы получить возможность работать. Фильм «О, страна снов» финансировался самим Андерсоном и обошелся ему примерно в сто фунтов стерлингов. Другие фильмы («Славное время», «Мамочка не позволяет») были поставлены благодаря небольшим суммам, полученным из так называемого «Фонда экспериментального производства» Британского киноинститута. Постановка наиболее значительных

«Марш на Олдермастон». Документальный фильм, снятый кинематографистами группы «Свободное кино»

фильмов («Каждый день, кроме рождества» и «Мы—парни из Лембета») финансировалась большой промышленной организацией «Форд мотор компани», которая, проявив необычную для нее фантазию, назначила Карела Рейсца руководителем своего кинотдела. Фильм «Мы—парни из Лембета» удивительно точно воспроизводит деятельность молодежного клуба в рабочем районе Лондона.

Однако кинематографисты не могут вечно работать в таких тяжелых условиях. Вспоминается пример Ричарда Вильямса, выступавшего в течение многих лет музыкантом в джазе, занимавшего должность помощника режиссера на большой студии по производству мультипликационных фильмов, бравшегося за любую другую работу, лишь бы собрать достаточно денег для постановки фильма «Маленький остров». Фильм получил международное признание, но не понравился коммерсантам. Вильямс, которому сейчас около тридцати лет, по-видимому, обречен всю свою жизнь ставить простенькие короткометражные и рекламные фильмы.

Позиция группы «Свободное кино» сформулирована в названии одной из выпущенных ею программ: «Взгляни на Англию!». Кинематографисты были преисполнены решимости показать жизнь английского народа такой, какая она есть на самом деле, а не такой, какой ее изображает официальная пропаганда. Они были обеспокоены тем, что многие области общественной жизни совсем не затрагиваются художественными фильмами, в частности жизнь английских рабочих.

«МЫ—ПАРНИ ИЗ ЛЕМБЕТА»

Однако «Свободное кино» не задавалось целью противопоставить себя английской художественной кинематографии. Это была реакция—яростная и сознательная—против того, что стало стилем английской документальной кинематографической школы. У английских документальных фильмов, равно как и у документальных фильмов многих других стран, намечается тенденция обращать свое внимание на все, что угодно, только не на людей. Группа «Свободное кино» настаивала на ответственности кинематографиста, который должен дать субъективную интерпретацию избранной им темы. Он не имеет права ограничиваться съемкой холодного, лишенного художественности и чувства поэзии «объективного» фильма. Работы, выпущенные группой «Свободное кино», как раз и отличались этим л и ч н ы м подходом.

Последняя программа группы «Свободное кино» была показана в начале 1959 года. После этого руководители движения заявили, что сложившиеся условия не дают возможности продолжать работу. Дальнейшее существование группы стало невозможным. Некоторые тогда сделали из этого вывод, что, несмотря на выход ряда отличных фильмов, деятельность группы «Свободное кино» окончилась провалом.

Но это близорукая оценка. Фильмы существуют, и они уже оказали и продолжают оказывать все большее влияние на молодых английских кинематографистов. (Я вспоминаю, например, короткометражные фильмы, поставленные для телевидения очень способным режиссером Денисом Митчеллом. Нельзя сомневаться, что поэтическое воспроизведение жизни рабочих в таких фильмах, как «Ночь в городе» и «Утро на улицах», навеяно примером группы «Свободное кино», с членами которой Митчелл поддерживает тесный контакт.) Лишь немногие из этих фильмов демонстрировались на широком экране. Тем не менее деятельность группы «Свободное кино» получила широкую оценку в печати, и она несомненно заняла свое место среди наиболее важных явлений в культурной жизни нескольких последних лет.

Главное же заключается в том, что эти способные кинематографисты продолжают свою работу. И хотя они уже не творят под коллективным знаменем «Свободного кино», они все же продолжают осуществлять свои принципы. Как я указывал, Тони Ричардсон и Карел Рейсц снимают художественные фильмы. Линдсей Андерсон работает в театре. Элейн Теннер и Клод Горетта работают на швейцарском телевидении. Уолтер Лесселли, который снимал многие выпущенные группой фильмы, став сейчас одним из наиболее видных молодых операторов, работает в Англии и Пакистане, а также вместе с Михаэлем Каккояннисом—в Греции.

Однако продвижение представителей нового поколения кинематографистов по-прежнему очень затруднительно. Это видно, например, из того, что, несмотря на большой успех первой театральной постановки Линдсея Андерсона (право на экранизацию пьесы «Длинный, короткий, высокий» было продано за тридцать тысяч фунтов стерлингов), постановка фильма была передана другому режиссеру.

Хотя события в Англии развиваются очень медленно, они все же развиваются, и нет сомнений, что в ближайшие несколько лет новое поколение молодых талантов будет привлечено к постановке художественных фильмов. И нет сомнения, что эти фильмы будут отличаться от традиционной английской художественной кинематографии, влияние которой преобладало в течение многих ничем не примечательных лет.

СКОНЧАЛСЯ ЖАК БЕККЕР

Этот номер нашего журнала был уже подготовлен к печати, когда пришла печальная весть о преждевременной кончине крупного французского кинорежиссера и общественного деятеля, искреннего друга Советского Союза Жака Беккера.

Ученик и сподвижник Жана Ренуара, взыскательный и искренний художник, Жак Беккер вместе со своим учителем сделал немалый вклад в развитие современной французской кинематографии. За двадцать лет работы в кино он поставил двенадцать фильмов, из которых советским зрителям и кинематографистам знакомы «Антуан и Антуанетта» (1947), отмеченный Большой премией на фестивале в Канне, «Эдуард и Каролина» (1951), «Золотой шлем» (1952) и другие. Совсем недавно по советским экранам прошел последний фильм Беккера—«Монпарнас, 19».

Жак Беккер умер, когда шли съемки его нового фильма, в котором были заняты молодые, еще никому не известные актеры.

Вместе с французскими товарищами по искусству советские кинематографисты скорбят о смерти Жака Беккера, большого художника и человека.

Б. Гловацкий

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

Один из первых

Одним из первых выдающихся русских киноактеров был артист Московского Малого театра, впоследствии заслуженный артист республики и профессор советских художественных учебных заведений Владимир Васильевич Максимов.

Максимов начал сниматься в кино в 1911 году. Производство игровых картин в России тогда только осваивалось, «синематограф»—этот модный аттракцион—делал первые робкие шаги к тому, чтобы стать новой отраслью искусства.

Деятельность русских кинопредпринимателей носила явно выраженный торгашеский характер, они преследовали одну цель—получить прибыль. К числу наиболее ловких кинодельцов принадлежал П. Г. Тиман, который, объединившись с табачными фабрикантами Рейнгардом и Осиповым, создал крупную фирму. После неудачной постановки трех «исторических» картин фирма «Тиман и К°» приступила в 1911 году к экранизации «Каширской старины» Аверкиева. Для участия в этой картине были приглашены В. В. Максимов и известная актриса Е. Рощина-Инсарова.

Максимов в то время был уже известным театральным актером, он исполнял роли «героев-любовников» и специализировался в новом модном амплуа «героя-неврастеника».

В отличие от многих театральных работников Максимов с самого начала поверил в широкие перспективы развития кино и считал его интересной, еще неизведанной областью актерского творчества.

В то же время он сразу ощутил, какие большие творческие потери несут артисты театра в немом кино. Лишенные основного средства актерской выразительности—слова, они прибегали к преувеличенной мимике и резкой жестикуляции. В результате даже хорошие драматические актеры в кино выглядели беспомощными дилетантами.

Снимаясь в «Каширской старине», Максимов осознал требования, предъявляемые к актеру в кино: быть точным и максимально экономным в мимике и жесте, сохранить цельность чувств при разрозненных съемках кадров из одной сцены.

Но фирма Тимана меньше всего заботилась о творческих проблемах киноискусства. Она наладила выпуск «Русской золотой серии», в которую вошли экранизации произведений Арцыбашева, Вербицкой и других откровенных мещан, корифеев «модной», низкопробной литературы. Возник жанр сугубомещанского «салонно-психологического фильма». Первыми картинами, положившими начало этому жанру, были «Труп № 1346» и экранизация стихотворения Апухтина «Разбитая ваза».

Фирма эксплуатировала внешние данные актера: красивое лицо, задумчивые глаза, статную фигуру. Начиная с фильма «Разбитая ваза», Максимов из исполнителя разноплановых ролей по воле предпринимателей на длительный период превратился в страдающего героя махрово-обывательских картин. В фильмах «Как смерть прекрасна», «Сказка жизни», «Страсть безрассудная», «Исповедь падшей» и множестве других, снятых с 1912 до 1915 года, роли подгонялись под внешние данные артиста. Максимову обычно доставались роли «светских страдальцев».

Реалистические приемы игры Максимов стал подменять в салонных фильмах стилизованно красивыми позами и манерно-условной мимикой. В этих картинах он уже не жил на экране, а «пленял» зрителя. Постепенно яркая актерская индивидуальность Максимова стала обезличиваться, и это губительно отражалось на его творческом росте. В то же время популярность актера в мещанских кругах росла с необычайной быстротой. За Максимовым толпами ходили восторженные поклонницы, его именовали в рекламе «королем экрана» и «любимцем публики». Картины с его участием приносили фирме баснословные барыши. Показная, «красивая» игра актера получила нарицательное имя «максимовщины».

В 1914 году Максимов первым из русских киноактеров получил предложение сниматься за рубежом. Крупнейшая европейская фирма «Биоскоп» пригласила его участвовать в экранизации пьесы К. Гуцкова «Уриэль Акоста». Максимова прельстила заманчивая возможность сыграть роль смелого борца за свободу человеческой мысли. Весной 1914 года, получив отпуск в театре, актер выехал на съемки в Берлин. В связи с началом первой мировой войны съемки были приостановлены, но фирма, не желая расстаться с талантливым актером, предложила ему подать прошение о перемене подданства и остаться в Германии. С гневом отвергнув это предложение, В. В. Максимов тайно перешел границу и через Швецию вернулся на родину.

Война резко изменила соотношение сил на кинематографическом рынке Европы. В связи с закрытием сухопутных границ ввоз иностранных фильмов в Россию почти прекратился. За короткий срок

количество кинематографических фирм, контор, акционерных компаний в России достигло сорока. Максимова нарасхват приглашали сниматься многие фирмы. При подписании договора они сулили заманчивые творческие перспективы: экранизацию классических произведений, привлечение видных писателей к сценарной работе. На деле же все сводилось к съемкам артиста в рекордном количестве кинолент по бульварным сюжетам.

Первым фильмом, в котором выступил В. В. Максимов после возвращения на родину, был «Энвер-паша, предатель Турции». В картине были выведены подлинные исторические персонажи, в том числе Вильгельм II и турецкий офицер Энвер-паша, роль которого исполнял Максимов.

В 1915 году В. В. Максимов пишет сценарий и впервые дебютирует как режиссер постановкой фильма «В золотой паутине Москвы». Затем снимается в приключенческом фильме «Петербургские трущобы» по роману В. Крестовского и ставит двухсерийный фильм из цирковой жизни («Потолок дьявола» и «Даниэль Рок»), в которых выступает и в качестве актера. Впервые в кино Максимов пробует играть одновременно несколько ролей. В картине «Очи старой гадалки» он демонстрирует способность к перевоплощению, играя представителей трех поколений одной семьи—деда, отца и сына. Фирмы нещадно эксплуатировали популярность актера. В 1915 году при его участии ставилось двенадцать фильмов, а в 1916 году—семнадцать. В ходе этой напряженной работы Максимов все отчетливей ощущал свою зависимость от низкопробного сценарного материала. По его инициативе в 1915 году был объявлен конкурс на лучший сценарий. Через год был проведен первый «Всероссийский конкурс сценариев». Однако эти конкурсы не привлекли новых писательских сил.

В те годы А. М. Горький встретился на кинофабрике с Максимовым, которого знал еще по студии МХТ. Горький настойчиво советовал актеру браться за воплощение на экране образов из классических произведений и обещал подумать об экранизации для него одного из своих рассказов. После встречи с А. М. Горьким у Максимова возник замысел воссоздать на экране жизнь одного из героев пьесы «На дне». Попытка привлечь А. М. Горького к написанию сценария не удалась, но фильм «Жизнь барона» (по сценарию режиссера П. Чардынина) был поставлен. В нем шел рассказ о жизненном пути барона: о его юности, службе в казенной палате, женитьбе на тщеславной женщине, толкнувшей его на преступление, и, наконец, о «жизни на дне». Барон в трактовке Максимова предстал на экране человеком недюжинного ума и отзывчивого сердца; актер хорошо показывал его простодушие, присущий ему даже

«ЖИВОЙ ТРУП»

В. Максимов—Федя Протасов, В. Холодная—Маша.

на дне «аристократизм», легко, впрочем, позволявший ему ради рюмки водки идти на унижение. Хозяин фирмы рассчитывал, что «светская» часть будет занимать главенствующее место в картине. Но Максимов хотел показать трагедию человека, ставшего «босяком» и обреченного на гибель. Главными в картине оказались сцены суда и жизни в ночлежке. В творческой биографии В. В. Максимова роль барона была одной из наиболее интересных.

Вершиной актерских достижений Максимова в дореволюционном кино явилась роль Феди Протасова в экранизации пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп».

Последними салонными боевиками, в которых снимался Максимов в 1917—1918 годах, были «У камина», «Позабудь про камин», «Сказка любви дорогой». В последнем фильме, имевшем еще другое название—«Молчи, грусть, молчи», впервые и единственный раз снимались вместе все «звезды» русской кинематографии: Холодная, Максимов, Мозжухин, Полонский, Рунич и Худолеев перед тем, как навсегда разойтись по разным дорогам.

После Великой Октябрьской социалистической революции владельцы кинопредприятий начали лихорадочно свертывать работу и эвакуировать творческий состав и оборудование на юг. Максимов отверг предложение главы фирмы Харитонова эмигрировать за границу и заявил о своем решении навсегда оставить работу в частном кинопроизводстве. «Я очень люблю кинематограф, много для него работал и, если хотите, в этой работе оставил часть своей души»,—говорил он в интервью для журнала «Немое кино». Порывая с деградирующим буржуазным киноискусством, Максимов пророчески утверждал, что к советскому «киноискусству примкнут

лучшие силы... придут свои великие мастера»*. Свое заявление в печати о разрыве с буржуазной кинематографией Максимов заключил словами: «Я верю в великое будущее кинематографа и от души желаю, чтобы оно наступило как можно скорее»**.

В 1918 году по инициативе А. М. Горького в Петрограде был организован театр классической трагедии, романтической драмы и высокой комедии. В этом первом театре, созданном Советской властью и получившем наименование Петроградского Большого драматического театра, раскрылось замечательное дарование Максимова как блестящего исполнителя героических ролей в драматургии Ф. Шиллера, В. Шекспира и В. Гюго.

Одновременно с работой в театре В. В. Максимов принимал деятельное участие в восстановлении отечественного кинопроизводства. Когда в 1919 году наряду с хроникой начали ставиться короткометражные агитки—игровые фильмы-плакаты, В. В. Максимов снимался в картине «Победа мая», где впервые сыграл роль рабочего. Через три года он вступил в «Петроградский коллектив киноактеров». Первой производственной работой этого коллектива в «Севзапкино» была подготовка фильма «Скорбь бесконечная» о голоде в Поволжье. В основу сюжета литератор А. Зорин положил тяжелую драму в семье доцента Коренева, потерявшего в голодный год жену и ребенка.

В. В. Максимов, игравший роль Коренева, вместе с режиссером А. Пантелеевым потратил много усилий на детальную разработку сценария и ведущего образа фильма. По сохранившимся фрагментам этого фильма видно стремление актера преодолеть мелодраматизм отдельных ситуаций и желание правдиво показать путь представителя старой интеллигенции к служению народу. Появление фильма с участием Максимова, оставшегося на родине, было в те дни встречено в западноевропейской печати большой шумихой. Артиста усиленно стали приглашать сниматься за рубежом. Но Максимов отверг эти приглашения и вместе со своими прежними соратниками: В. Гардиным, Ч. Сабинским, З. Баранцевич, О. Преображенской, И. Перестиани принял активное участие в налаживании отечественного кинопроизводства. В период с 1919 по 1926 год Максимов снимался в десяти кинокартинах: в агитфильме «Победа мая», в художественных фильмах «Скорбь бесконечная», «Часовня святого Иоанна», «Простые сердца», «Человек человеку—волк», «Конец рода Лунич», «Дипломатическая тайна», «Слесарь и канцлер» и в первых историко-революционных фильмах «Степан Халтурин» и «Декабристы».

Наиболее удачными работами Максимова в советском кино были роли ловкого демагога адвоката Франка Фрея в экранизированной пьесе А. В. Луначарского «Канцлер и слесарь» и царя Александра I в фильме «Декабристы». В роли Фрея актер создал заостренный образ одного из вождей продажной немецкой социал-демократии. В роли Александра I Максимов исходил из тонкой характеристики царя, данной А. С. Пушкиным. Он последовательно вскрыл лицемерие царя, показал его искусным позером и ханжой, который маскировал свои чувства даже от приближенных, скрывая под обольстительной улыбкой животный страх и ненависть к «вольнодумцам». Последнюю работу Максимова над ролью жандармского полковника в фильме «Степан Халтурин», которую режиссер фильма А. В. Ивановский считал «образцовой», зритель не увидел. Контрольный экземпляр картины, по свидетельству Ивановского, сгорел, а при восстановлении фильма Максимов оказался в отъезде, и его пришлось заменить другим исполнителем.

Уход Максимова из кино в 1926 году был связан с тяжелой творческой трагедией, перешедшей в нервное заболевание. Максимов принадлежал к той категории актеров, которые, играя всю жизнь молодых героев, к старости оказались неспособными перейти на иные амплуа. В. В. Максимов очень болезненно переживал свое увядание. Приехав в Берлин, он увидел повсюду на афишах свое былое изображение. В городе шла картина «Русской золотой серии»—«У камина». Никто не признал в пополневшем пожилом актере, пришедшем в кинотеатр, прежнего стройного красавца. Увидев себя молодым, обнимающим Веру Холодную, и встретившись на экране с В. Полонским и О. Руничем (к тому времени их всех уже не было в живых), стареющий актер, по собственному признанию, испытывая ужас, с криком выбежал из зала. После этого потрясения он заболел нервным расстройством—боязнью своего изображения.

Приступая к съемкам фильмов «Праздник святого Йоргена» и «Марионетки», Я. А. Протазанов, очень ценивший актерское дарование Максимова, дважды пытался вернуть его к работе в кино. Но Максимов решительно отказался.

Вклад Максимова в развитие русской кинематографии заключается в том, что он явился одним из реформаторов театральных приемов игры на экране. Своим учителем Максимова считали не только В. В. Холодная и многие другие актеры дореволюционного кино. При его творческой поддержке начинала свой путь в советском кино Н. Г. Вачнадзе; учениками Максимова в известной мере являются такие мастера, как Н. К. Черкасов, Ю. С. Лавров, Г. И. Самойлов. Они осуществили в своем творчестве страстную мечту В. В. Максимова о совершенствовании искусства артиста экрана.

---

* Журнал «Немое кино», 1918, № 1.
** Там же.

Календарь истории кино

АПРЕЛЬ 1930 ГОДА

Для Александра Петровича Довженко фильм «Земля»—третья по счету значительная работа в кино. Для советской художественной кинематографии этот фильм—третья подлинно мировая победа: «Земля» стала в один ряд с «Броненосцем «Потемкиным» и «Матерью».

Нет нужды рассказывать подробно содержание фильма, не только потому, что оно достаточно хорошо известно, но и потому, что, лишенное своеобразия довженковской интонации, оно потеряет ту новизну, которую так хорошо определил Йорис Ивенс, говоривший, что он не только видел «Землю», но и чувствовал ее запах.

И действительно, ведь о том, как в деревню приходит первый трактор и как кулак убивает активиста, ратующего за создание колхоза, и о том, как середняк пошел все-таки в колхоз, можно рассказать протокольно и можно рассказать языком искусства—опять-таки и языком Шолохова и языком Довженко.

Для Довженко, страстно любящего землю человека, характерна какая-то поистине космическая масштабность мироощущения. Кажется, что он парит над нашей землей, ощущает ее всю, понимает все законы, ею управляющие, а потом приближается к ней, к земле, и видит колышущиеся спелые хлеба, налитые яблоки и подсолнухи, впитывающие в себя солнце, и радуется всему этому неосознанной радостью малого ребенка, он, мудрый, как старый «дид», навеки закрывающий глаза.

«Мне хотелось показать смерть так, чтобы людям через эту смерть хотелось жить, как можно больше»,—говорил Довженко на обсуждении фильма. Как это перекликается с «Оптимистической трагедией» Вс. Вишневского: «Жизнь не умирает. Люди умеют смеяться и есть пищу над могилами ближних. И это прекрасно!»

Это прекрасно! Но, к сожалению, многие этого не поняли. Картиной, воспевающей «поле кулацкое» и «кулацкое яблоко», назвал «Землю» один из литераторов.

Очень характерен для развернувшейся в то время дискуссии заголовок над одной из подборок в газете «Вечерняя Москва»: «Фильма «Земля»—верх советского киномастерства. Однако эта картина непонятна массам. В ней много голого интеллигентского эстетизма, ее социальные установки нечетки».

Но массы, которым, по утверждению газеты, картина была непонятна, шли ее смотреть.

Фильм прошел с большим успехом и за границей—в одном только Берлине о нем было опубликовано сорок восемь статей.

За что же критиковали фильм в 1930 году?

Обвинения сводились в основном к двум моментам: нечеткости политической характеристики современного положения на селе и «биологизму».

Некоторые критики говорили: ни кулачество, ни духовенство еще не настолько слабы, чтобы их можно было показывать такими безвредными и даже жалеть их; кроме того, тракторов у нас в деревнях теперь уже много, и показывать всего один трактор политически неграмотно.

Довженко же отвечал, что он показывает о д и н трактор не только как сельскохозяйственную машину, но и как носителя новой идеи, что он показывает о д н о г о середняка, сосредоточивая в нем типичные для в с е х середняков противоречия.

Довженко в том же 1930 году писал: «Мне, как художнику, как-то хочется, работая в этом плане, в и д е т ь н е к о т о р ы е о с у щ е с т в л я е м ы е п р о ц е с с ы у ж е о с у щ е с т в л е н н ы м и» (разрядка моя.— *С. Ш.*).

Именно поэтому в фильме убийца кулак Хома воет в бессильной ярости и хочет головой зарыться в с в о ю землю, именно поэтому старик священник, читающий по привычке молитву, таков, что, кажется, дунь на него—рассыплется.

«ЗЕМЛЯ»

Обвиняя режиссера в «биологизме», критики говорили, что он показывает человека включенным в круговорот сил природы, что человек от этого становится очень маленьким (большим!—утверждал Довженко), что люди в фильме умирают спокойно, с улыбкой, не борясь за жизнь, что невеста убитого Василя, узнав о его смерти, обнаженная мечется по комнате, вместо того чтобы идти на похороны.

Эти люди не понимали поэтической многоплановости построения образа у Довженко.

И сейчас, переворачивая уже пожелтевшие от времени газетные листы, хочется с благодарностью назвать имена тех, кто прозорливо оценил фильм, работу А. Довженко, оператора Д. Демуцкого, актеров Е. Максимовой, Ю. Солнцевой, С. Свашенко, С. Шкурата, П. Масохи—актеров, про которых Довженко, отмечая их особую «безыскусственную» манеру исполнения, говорил, что они не «играют», а работают.

Это Йорис Ивенс, выступление которого на обсуждении и приемке картины в Киеве было опубликовано в местной «Кіно-газете» от 30 марта 1930 года.

«Наибольшая заслуга Довженко,—говорил Ивенс,—в том, что он на узконациональном материале смог сделать широкоинтернациональную картину, которая будет понятна абсолютно всем...

Этот фильм, без преувеличения, наивысшее, что до сих пор было сделано в украинской кинематографии».

Это Сергей Юткевич, говоривший: «Хочется работать так, чтобы догнать Довженко». Это Микола Бажан, писавший: «Земля»—гордость украинской советской кинематографии». Это Александр Фадеев, под словами которого сейчас, в 1960 году, подпишется значительно больше людей, нежели в 1930, когда он произносил их: «Прекрасная картина и прекрасный художник!»

С. Шустер

1935 год

«Новый Гулливер». Первый в мире полнометражный звуковой объемно-мультипликационный фильм. Особое место занимает он в истории не только советского, но и мирового киноискусства.

Двадцать пять лет назад, когда фильм появился на экране, он сразу очаровал зрителей. Никогда еще не видели они такого своеобразного и оправданного сочетания игрового и кукольного кинематографа, такой виртуозной «игры» смешных человечков ростом в 20 сантиметров. Фильм поразил новаторским использованием всего накопленного к тому времени арсенала технических средств кино, свободным и мастерским владением новыми методами трюковых и комбинированных съемок.

В сценарии А. Птушко и Г. Рошаля были использованы мотивы сатирического романа Дж. Свифта. Заимствуя внешнюю канву приключений свифтовского героя в стране лилипутов, авторы построили на ее основе совершенно оригинальный сюжет, повернув его сатирическое острие на критику порядков современного капиталистического мира.

Неистощимая фантазия режиссера Александра Птушко создала целый мирок крошечных человечков с его обычаями, порядками, строгой иерархией. Художник Ю. Швец построил лилипутское царство, в котором средневековые башни соседствовали с современными индустриальными сооружениями.

Около трех тысяч кукол участвовало в «массовках». Художница Сарра Мокиль своими руками создала целый народец маленьких человечков в костюмах XVII века. Они были сделаны на гибком каркасе с шариковыми шарнирами, позволявшими придавать им любые позы и положения. Главных персонажей художница наделила характерным, несколько гротесковым обликом, индивидуальными чертами, выразительной мимикой. В проведении съемок игровых эпизодов в пионерском лагере «Артек» принимал участие постановщик многих детских фильмов В. Журавлев.

Фильм смотрели и взрослые и дети. Взрослые видели в нем сатирическое произведение. Детей увлекала романтика приключений Пети-Гулливера, забавлял лилипутский мирок, совсем «всамделишный». Юные техники, будущие изобретатели, ломали голову, отгадывая: «А как это сделано?» Впрочем, этот вопрос волновал и взрослых.

Вся Лилипутия приводилась в движение искусными, терпеливыми руками режиссера, художников, кукловодов, операторов. Съемка велась покадрово. Поворот ручки аппарата—и остановка, художник меняет позу и «выражение лица» куклы; затем новый поворот ручки — и опять остановка. Для того чтобы кукла подняла руку, надо было сделать двадцать пять отдельных засъемок разных фаз движения.

Необычайно кропотливой была работа над мимикой кукол, для каждого персонажа имелся набор «масок-эмоций». Только для того, чтобы передать артикуляцию рта при произнесении различных звуков, требовалось 90 масок без изменения выражения лица. А куклы Птушко смеялись и гневались, радовались и пугались. У короля, шефа полиции, министров и других главных действующих лиц было до 300 «масок-эмоций» у каждого.

Невозможно, чтобы лилипут ростом в 20 сантиметров заговорил вдруг человеческим «взрослым» голосом. Звуковики долго искали и экспериментировали. Пробовали пищать, записывать звукоподражателей, настоящих лилипутов, но получалось плохо. А что если для получения высоких тембров записывать человеческую речь не с обычной скоростью 24 кадра в секунду, а 16 кадров, но проецировать с нормальной скоростью? Это было не так просто, актеры учились говорить очень медленно и необыкновенно внятно, пришлось сконструировать специальные редукторы. Но получилось хорошо, лилипуты заговорили наконец «естественными» для них высокими, несколько напряженными голосами.

Значение кропотливой экспериментальной работы, проделанной шумовиками «Гулливера», среди которых были Александр Цфасман, будущий писатель Борис Ласкин, звукооператор Я. Харон, вышло за пределы одного фильма. Это был шаг вперед в развитии всего звукового кино. Метод этот нашел впоследствии повсеместное распространение для записи высоких и низких тембров.

«Новый Гулливер» совершил триумфальное путешествие по экранам США и других зарубежных стран, повсюду имел большой успех. В Нью-Йорке фильм продержался на экране 8 недель и затем с успехом демонстрировался во всех крупных городах Соединенных Штатов. Газеты пестрели отзывами: «Мы не видели ничего подобного...», «На грани чуда» («Нью Мейсис»), «Чудесный юмор, технический блеск...» («Нью-Йорк таймс»), «Величайшее кукольное представление в мире», «Товарищ Гулливер» пятую неделю не сходит с экрана Камео»...

Газета «Кино» опубликовала присланное Чаплиным А. Птушко поздравление с замечательным творческим достижением. Представитель Амторга рассказывал в своем письме, что после просмотра фильма Чаплин размечтался вслух, как хорошо было бы приехать в Советский Союз и поставить фильм «СССР через пятьдесят лет», потом воскликнул: «Ба, да у вас в СССР есть блестящий человек для такой постановки—это Птушко. А музыку обязательно должен писать Шварц».

«Новый Гулливер» с успехом демонстрировался на Венецианском кинофестивале. На Московском международном фестивале 1935 года фильм получил почетный диплом.

Четверть века прошло со времени выхода картины, но она не забыта, на детских утренниках ее с удовольствием смотрят ребята. Решено заново озвучить ее. Работа эта осуществляется постановщиком фильма А. Птушко и звукооператором А. Бляхиной. Композитор Л. Шварц заново написал музыкальную партитуру; вероятно, он не устоял перед искушением несколько «подновить» ее. Осовременен и текст. С помощью магнитной записи, усовершенствованных редукторов, позволяющих варьировать скорость записи, достигнуто более высокое, чем прежде, качество звучания фильма.

Фильм «Новый Гулливер», оказавший большое влияние на развитие кукольного кинематографа, вступил во вторую четверть века своего существования не как архивное достояние, а как живое произведение киноискусства.

Е. Кузнецова

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Золотой дом», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Цыдынжапов, Д. Батожабай, В. Ежов; постановщик В. Басов; режиссер Г. Натансон; оператор П. Сатуновский; художник Г. Турылев; композитор Б. Ямпилов; звукооператор Э. Зеленцова. Комбинированные съемки: оператор В. Евстигнеев; художник Н. Звонарев.

В ролях: Арсалан—Боря Семенов, Долсон—Мила Маншеева, Лодон, командир отряда—Л. Линховоин, Игнатьев, комиссар отряда — М. Федоров, Гэсхи Лама—Б. Вампилов, Нойон Ело—А. Ильин, белый офицер—В. Брежнев, Дагба—В. Бадеев, Гонгор, пастух—Ц. Дамдинов, Ханда, мать Арсалана—М. Степанова, Янжима, мать Долсон—А. Иванова, Лама—Б. Аюшин, пастушонок — В. Андриянов.

●

«Анюта» (по рассказу А. П. Чехова), 2 ч.

Автор сценария и постановщик М. Анджапаридзе; оператор Н. Олоновский; художник М. Ушаков; музыка Б. Чайковского; звукооператор С. Литвинов.

В ролях: Анюта—К. Блохина, Клочков—А. Адоскин, художник—Е. Евстигнеев.

В эпизодах: О. Жаков, П. Тарасов, А. Карпов, В. Уральский, С. Коренев.

●

«Произведение искусства» (по рассказу А. П. Чехова), 1 ч.

Сценарист и постановщик М. Ковалев; оператор В. Масленников; художник Л. Шенгелия; композитор А. Чугаев; звукооператор Ю. Рабинович.

В ролях: хозяйка магазина—Ф. Шевченко, ее сын—Е. Леонов, доктор—С. Мартинсон, адвокат—Б. Петкер, актер—А. Грибов, парикмахер—Э. Геллер.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Марья - искусница», 8 ч., цветной.

Автор сценария Е. Шварц; постановщик А. Роу; оператор Д. Суренский; художник Е. Галей; режиссер Б. Каневский; композитор А. Волконский; звукооператор А. Дикан; текст песен В. Лифшица. Комбинированные съемки: оператор А. Акимов; художники: А. Клопотовский, В. Никитченко.

В главных ролях: Отставной солдат—М. Кузнецов, Марья-искусница — Н. Мышкова, Иванушка, ее сын—Витя Перевалов, водяной—А. Кубацкий, Аленушка, его внучка—Оля Хачапуридзе, Квак—Г. Милляр, Тетушка-Непогодушка — В. Алтайская, казначей — Л. Троицкий, мудрец Молчальник — А. Хвыля, надменный придворный — Н. Кондратьев.

В эпизодах: А. Алешин, А. Баранов, В. Врылеев, Н. Кузнецов, К. Немоляев, В. Пицек, К. Старостин, Э. Трактовенко, М. Щербанов.

●

«Ванька» (по рассказу А. П. Чехова), 3 ч.

Авторы сценария: Э. Бочаров, В. Дорман, Г. Оганесян; режиссер-постановщик Э. Бочаров; операторы: Ж. Мартов, П. Катаев; художник М. Фатеева; композитор Н. Будашкин; звукооператор В. Ерамишев.

Роли исполняют: Ванька—Саша Барсов, дед—Н. Никитич, Аляхин—Н. Плотников, жена Аляхина—Н. Мордюкова.

В эпизодах: П. Алейников, В. Борискин, Г. Бударов, К. Козьмина, Н. Новолянский, А. Румянцева, Н. Сморчков, Ю. Саранцев.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО

«Таврия» (по мотивам одноименного романа Олеся Гончара), 9 ч.

Авторы сценария: О. Гончар, Ю. Лысенко; постановщик Ю. Лысенко; режиссер Л. Колесник; оператор В. Войтенко; композитор Г. Майборода; текст песен А. Малышко; звукооператор А. Грузов.

В ролях: Леонид Бронников — Ю. Максимов, Вустя –О. Лысенко, Ганна—Л. Шепитько, Нестор—М. Воронин, Мокенч—И. Рыжов, дед Левко—Д. Капка, дед Омелько—А. Иванченко, Килигей—Д. Милютенко, Мануйло—А. Король, Мурашко—О. Жаков, Оникий—А. Тарский, Леонтий—Ф. Ищенко, Прошка—Д. Костенко, Данько—А. Черненко, Валерик—Н. Батуревич, Софья Фальцфейн—Н. Гицерот, Вольдемар—Л. Перфилов, Гаркуша — Н. Талюра, игуменья—М. Капнос, стражник Цыбуля—А. Гумбург, Густав Августович — А. Максимов, негр Яшка—Н. Назарец, приказчик—В. Козенко.

В эпизодах: Н. Ильченко, А. Морозова, Н. Кириченко, А. Цыганков, Г. Клейзмер, В. Болеславский, Г. Ильина, Н. Матвеев, С. Шеметило, А. Сметана, П. Шевченко, И. Маркевич, Н. Наум, К. Мухитдинов.

«Веселка» (по пьесе Н. Зарудного), 9 ч.

Постановщик Н. Литус; оператор В. Верещак; художники: А. Кудря, М. Раковский; композитор В. Рождественский; текст песен А. Николаенко, А. Ющенко; звукооператор Н. Трахтенберг.

В ролях: Кряж—В. Дальский, Наташа —Ю. Ткаченко, Сашко—П. Бондарчук, Светлана—Л. Борисенко, Роман—В. Цимбалист, Ольга—Г. Яблонская, Шелест—М. Задепровский, Самопал—К. Кульчицкий, Косяк—В. Гончаров, Рындя—А. Сова.

●

«Это было весной», 7 ч.

Автор сценария Л. Шмуглякова; постановщики: А. Войтецкий, К. Гаккель; художественный руководитель А. Маслюков; оператор Н. Слуцкий; художник Н. Резник; композитор А. Боярский; звукооператор Л. Вачи. Комбинированные съемки: оператор П. Король; художник М. Полунин.

В ролях: Вера—Людмила Бутенина, Вася—Лев Жуков, Наташа—А. Обручева, Люся—Л. Мерщий, Сергей—В. Лущик, Гриша—В. Судьин, Володя—Ю. Сарычев, Кулик—Р. Старик, Лидия Семеновна—Е. Опалова, Бережной—П. Шальнов, Полищук—С. Сибель, Евдокия Петровна—П. Куманченко, Маруся—Н. Наум.

В эпизодах: А. Ануров, П. Вескляров, Г. Жирова, М. Криницина, Д. Капка, М. Крамар, М. Кошелева, Е. Коваленко, Л. Карташова, Ю. Критенко, И. Матвеев, В. Матвеев, О. Ножкина, В. Предаевич, Л. Перфилов, А. Толстых, Д. Чалая, М. Янголь.

●

«Катя-Катюша», 8 ч.

Автор сценария Е. Оноприенко; постановщик Г. Липшиц; оператор И. Миньковецкий; художник М. Юферов; композитор А. Белаш; текст песен В. Карпеко; звукооператор С. Сергиенко. Комбинированные съемки: Г. Сигалов, С. Старов.

Роли исполняют: Катя—Л. Крылова, Гриша—В. Гусев, Дина—Л. Федосеева, Тарас—Л. Перфилов, Эльвира—М. Криницина, Жора—Ю. Мажуга, Римма—М. Кошелева, Зина—А. Толстых, Коля—А. Демьяненко, Болтов—П. Крылов, Толя Ткаченко—С. Сибель.

В эпизодах: А. Быков, Ю. Лавров, А. Николаева, Н. Засеев, А. Игнатенко.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Насреддин в Ходженте, или Очарованный принц» (по мотивам повести Л. Соловьева), 10 ч., цветной.

Авторы сценария и режиссеры - постановщики: А. Бек-Назаров, Э. Карамян; оператор И. Барамыков; режиссер А. Рахимов; композитор В. Мурадели; звукооператоры: Г. Борухов, Б. Фильчиков; художники: П. Бейтнер, К. Полянский; мультипликация Ю. Меркулова; художник Л. Модель.

В главных ролях: Насреддин—Г. Тонунц, хан Ходжента — М. Касымов, Багдадский вор—М. Арипов, Камильбек—Ш. Джураев, Зумрад—О. Азаматова, меняла—С. Саидмурадов, гадальщик—А. Касымов, принц—Т. Сабиров, начальник стражи—Б. Шлихтинг.

В эпизодах заняты актеры театра имени Лахути.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Приключения Буратино» (по сказке А. Толстого), 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Эрдман, Л. Толстая; композитор А. Лепин; звукооператор Г. Мартынюк; режиссеры-постановщики: Д. Бабиченко, И. Иванов-Вано; режиссер М. Ботов; художники-постановщики: П. Репкин, С. Русаков; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, В. Пекарь, В. Попов, Ф. Епифанова, К. Чикин, Е. Хлудова, В. Крумин, В. Долгих, Б. Бутаков, Ф. Хитрук, В. Караваев, К. Малянтович; художники-декораторы: О. Гемерлинг, Г. Невзорова, Д. Анпилов, И. Кускова, П. Карабаев, К. Малышев.

Роли озвучивали: Буратино—Н. Гуляева, папа Карло—Е. Весник, Джузеппе—И. Вицин, Мальвина—Т. Дмитриева, Пьеро—М. Корабельникова, Карабас — А. Баранов, лиса Алиса—Е. Понсова, кот Базилио—В. Лепко.

●

«История Власа—лентяя и лоботряса» (по В. Маяковскому), 1 ч., цветной.

Автор сценария: Н. Халатов; режиссер Г. Ломидзе; художник-постановщик Г. Козлов; оператор И. Голомб; композитор Л. Солин; звукооператор Б. Фильчиков; художник А. Дураков.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Воспоминания о Ленине», 4 ч., цветной.

Авторы фильма: режиссер С. Гуров, журналист Ю. Каравкин, оператор О. Рейзман.

О жизни и деятельности Владимира Ильича в Москве и Подмосковье.

●

«Чехов», 6 ч.

Автор сценария и режиссер С. Бубрик; оператор Е. Ефимов; автор дикторского текста В. Ермилов.

●

«День нашей жизни», 6 ч., цветной.

Автор сценария Г. Шергова; режиссер Р. Кармен; главные операторы: Д. Каспий, В. Микоша. Фильм снимали операторы студий кинохроники Советского Союза.

Кинорассказ об одном из дней жизни нашей страны—16 сентября 1959 года.

●

«Сталь дружбы», 4 ч., цветной.

Режиссеры: З. Тузова, З. Тулубьева; оператор Л. Котляренко; автор дикторского текста А. Марьямов.

О строительстве металлургического комбината в Бхилаи.

●

«Час неожиданных путешествий. В полете на вертолете», 10 ч., цветной, панорамный.

Авторы фильма: режиссеры Л. Кристи, В. Комиссаржевский, операторы: Н. Генералов, И. Гутман, А. Колошин.

●

«Большой праздник в Ираке», 4 ч., цветной.

Фильм создан в содружестве советских и иракских кинематографистов. Режиссер М. Трояновский; операторы: Ялья Зеки, Г. Земцов, Маджид, Кемил, Харатюн, Микраш, М. Трояновский; автор дикторского текста Г. Кублицкий.

О праздновании первой годовщины революции в Ираке.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Молодость освобожденного края», 6 ч., цветной.

Автор сценария Ю. Мельничук; режиссер Л. Френкель; операторы: М. Пойченко, Т. Попова.

Об огромных преобразованиях, осуществленных за годы Советской власти в западных областях Украины.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Здравствуй, Таджикистан», 6 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Б. Кимягаров; операторы: И. Шагин, В. Байков.

О Советском Таджикистане.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Перед прыжком в Космос», 5 ч.

Авторы сценария: В. Шрейберг, В. Капитановский; режиссер-постановщик В. Моргенштерн; оператор Б. Ляхович.

О проблемах новой отрасли науки—космической медицины.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Обезьянья гора», 1 ч., цветной.

Производство Шанхайской киностудии, КНР.

Автор сценария Ван Чжен-чжун; режиссер Ван Шу-чэнь; художники-постановщики: Гао Ян, Су Цинь-та, Цянь Яо-гу; композитор У Инцзюй; звукооператор Сюэ Цзы-чан; оператор Ван Ши-чжун; художник фонов Лянь Ли-кэ; художники-мультипликаторы: Ху Цзин-цин, Ван Чжэн-чжун, Тай Те-лань, Лин Вэн-сян, У Цянь, Тан Линь-юань.

●

«Самонадеянный осел», 1 ч., цветной.

Производство Чанчуньской киностудии, КНР.

Автор сценария и режиссер Жун Ши; оператор Ван Лей; композитор Ли Яо-дун; звукооператор Хуи Цзяхой; кукловод Лю Хой.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм».

●

«Возмездие», 8 ч.

Производство киностудии художественных фильмов Братислава—Колиба, Чехословакия.

Авторы сценария: Людо Зубек, Ян Минач; режиссеры: Йозеф Медведь, Андрей Леттрих; оператор Карол Кршка; художник И. Ваничек; композитор Ян Зиммер; звукооператор Ярослав Плавец.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Главные роли исполняют: Рудольф Бахлет, Виктор Благо, Гильда Аугустовичева, Эдуард Биндас, Ладислав Худик и другие.

Роли дублируют: Чарнок—В. Тягушев, Чарнокова—К. Лепанова, священник—А. Кельберер, Сутора—В. Соловьев, Кранц—В. Рождественский, гауптштурмфюрер — А. Карапетян.

●

«105 % алиби», 9 ч.

Производство киностудии Баррандов, Чехословакия.

Авторы сценария: Милош Велинский, Карел Цоп; режиссер Владимир Чех; оператор Иозеф Стржеха; художник Карел Шквор; композитор Эмиль Поледник.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Тума—Карел Хёгер (дублирует В. Дружников), Либал—Йозеф Бек (Ю. Боголюбов), Карел Антош—Отто Лацкович (Б. Кордунов), Ирка Брож—Йозеф Винкларж (С. Коренев), Йозеф Нойманн—Владимир Меншик (В. Баландин), Батиста—Франтишек Вноучек (А. Кельберер), Индржишка Гуркова—Эва Кубешова (О. Маркина), Майка Валькова—Дагмара Зиканова (В. Чаева), Яна Антошова—Зузана Фишаркова (С. Холина).

●

«Пункт первый», 9 ч.

Производство Болгарской студии художественных фильмов.

Автор сценария Валерий Петров; постановщик Боян Дановский; главный оператор Васил Хелиолчев; художник-постановщик Хосе Санча; второй оператор и оператор комбинированных съемок Димо Коларов; художник комбинированных съемок Стоян Кесовский; музыка Петра Ступеля; звукооператор Николай Попов.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа С. Комар; звукооператоры дубляжа: Э. Гончаренко, В. Ильченко.

Детские роли исполняют: Веска—Румяна Чокойска (дублирует Лиля Воробьева), Ураган—Веселин Бояджиев (И. Йофель), толстяк — Христо Хрянов (Феликс Спокойный), Владко—Стефан Димитров (Вова Зелицкий), Кирчо—Димо Бакалов (Вова Костецкий), Васич—Панайот Михайлов (Витя Медведенко).

В ролях: мать Вески—Жени Божинова (Р. Балашова), Бармалей—Константин Кисимов (А. Александровский), маэстро — Асен Русков (Н. Кочкин), председатель квартальной организации Отечественного фронта—Ружа Дельчева (С. Шиманская).

●

«Бессонные годы», 10 ч.

Производств киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Юдит Мариашши; режиссер Феликс Мариашши; оператор Дьердь Иллеш; художник Мелинда Вашари; композитор Имре Винце; звукооператор Тибор Райки.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Ю. Вышинский; звукооператор дубляжа А. Рябов.

Роли исполняют и дублируют: Вильма—Ева Рутткаи (дублирует С. Холина), Карес—Геза Торди (В. Маркин), Туто—Иштван Авар (Б. Битюков), Волоне—Хильда Гобби (Э. Цесарская), Кнезич—Золтан Макляри (А. Пирогов), Лиссауэр — Оскар Ашер (Э. Геллер), Чотине—Эльма Булла (А. Войцик), Като—Мари Теречик (М. Виноградова), Яни—Ференц Зенте (О. Голубицкий), Ирен—Ева Ваш (А. Харитонова), Тот—Габор Агарди (Б. Кордунов).

●

«Юный капитан», 7 ч.

Производство студии художественных фильмов Корейской Народно-Демократической Республики.

Авторы сценария: Ди Дя Рен, Пак Ын Хо; режиссер Ли Ги Сен; оператор Хан Чан Хя; художник Хан Ен Тхяк; композиторы: Ра Хва Ир, Ким Рин Ук; звукооператоры: Ким Ван Сик, Сон Ик Су.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Юн Хо—Ким Мен Гу (дублирует Слава Муратов), дедушка—Цой Ун Бон (Е. Григорьев), Док Тя—Тен Гван Ир (Коля Мельников), Чер Бем—Ким Мун Гван (Ваня Александров), Сын Мо—Нам Сан Су (Толя Лебедев), Сун Им—Ким Дю Мек (Люба Садовникова), учительница—Вон Ден Хи (Л. Гурова), лейтенант—Тен Ду Ен (П. Кашлаков).

Участвуют: Ли Су Выл, Пек Вон Кон и пионеры из Общежития корейских детей имени Ким Ир Сена.

●

«Премьера отменяется» (по пьесе А. Петермана), 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Гергард Нейман, Ганс Альберт Петерцани; режиссер Курт Юнг-Альзен; оператор Вальтер Федмер; худож-

ник Артур Гютнер; композитор Герд Натшинский; звукооператор Гергард Гоффман.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа Т. Силаев.

В ролях: Кристина Ласцар, Петер Герден, Рудольф Ульрих, Пауль Р. Хенкер, Фред Мар, Карин Хиллман, Георг Михаэль Вагнер, Сабина Тальбах, Анжелика Гурвиц, Хельга Геринг, Эрих Мирек, Хорст Шён, Ганс Тейсслер.

Роли дублируют: Е. Копелян, Ф. Никитин, Э. Переверзева, Н. Гаврилов, В. Соболев, Р. Свердлова, Л. Колпакова, В. Мазовецкая, Л. Барндык, С. Фесюнов, Г. Сатинн, Е. Григорьев, В. Волчик.

«Сочинения брата и сестры» (по дневникам Тандзи, Йоко и Фусао Ногами), 9 ч.

Производство «Токио Эйга», Япония.

Автор сценария Тосио Ясуми; режиссер Сэйдзи Хисамацу; оператор Митио Така Хаси; художники: Такэо Кита, Тэруаки Абэ; композитор Штиро Сайто; звукооператор Нобору Нисио.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Гэндзи Намура, отец—Масао Ода (дублирует И. Рыжов), Мицу, мать—Юко Мотидзуки (В. Караваева), их дети: Кэйити—Тэруо Тогава (Саша Шевяков), Матико—Мари Такэно (Инна Охотина), Футян—Йоси Дзуси (М. Виноградова), тетя — Нобуко Отова (В. Чаева), Сугита, учительница—Кйоко Кагава (Л. Матвеенко), Кикуко—Тэруми Футаги (Зоя Данилина).

●

«Моряк сходит на берег», 9 ч.

Производство «Риальто-Продукшун», Дания.

Авторы сценария: Ф. М. Шильдер, Грете Фрише; режиссер Артур-Мария Рабенальт; оператор Альберт Бенити; художники: Эрик Оэс, Шарлотта Флеминг; композитор Берт Грунд; звукооператор Кнуд Кристенсен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют: Карахейм Бём, Антье Герк, Георг Томалла, Ханс Нильсен, Ирена Манн, Анни Русар, Эрхард Фрикхёфер, Вилли Мёртенс, Эрвин Линдер.

Роли дублируют: Петер Хилле—Ю. Боголюбов, Кристина—З. Землухова, Вальдемар—З. Гердт, Паула—Т. Носова, фру Нильсен—Е. Егорова, Нильсен—А. Доброправов, фру Мартинсен — А. Волгина, пастор—В. Хохряков.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А04918 Подписано к печати 28/III 1960 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,75 (условных листов 17,52)
Учетно-издательских листов 18,87. Тираж 20.400 экз. Зак. 87

●

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза
Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9.

Цена 10 руб.

ПРИЗ «ПОБЕДА» — СТАТУЭТКА НИКИ САМОФРАКИЙСКОЙ, ВЕСТНИЦЫ ПОБЕДЫ

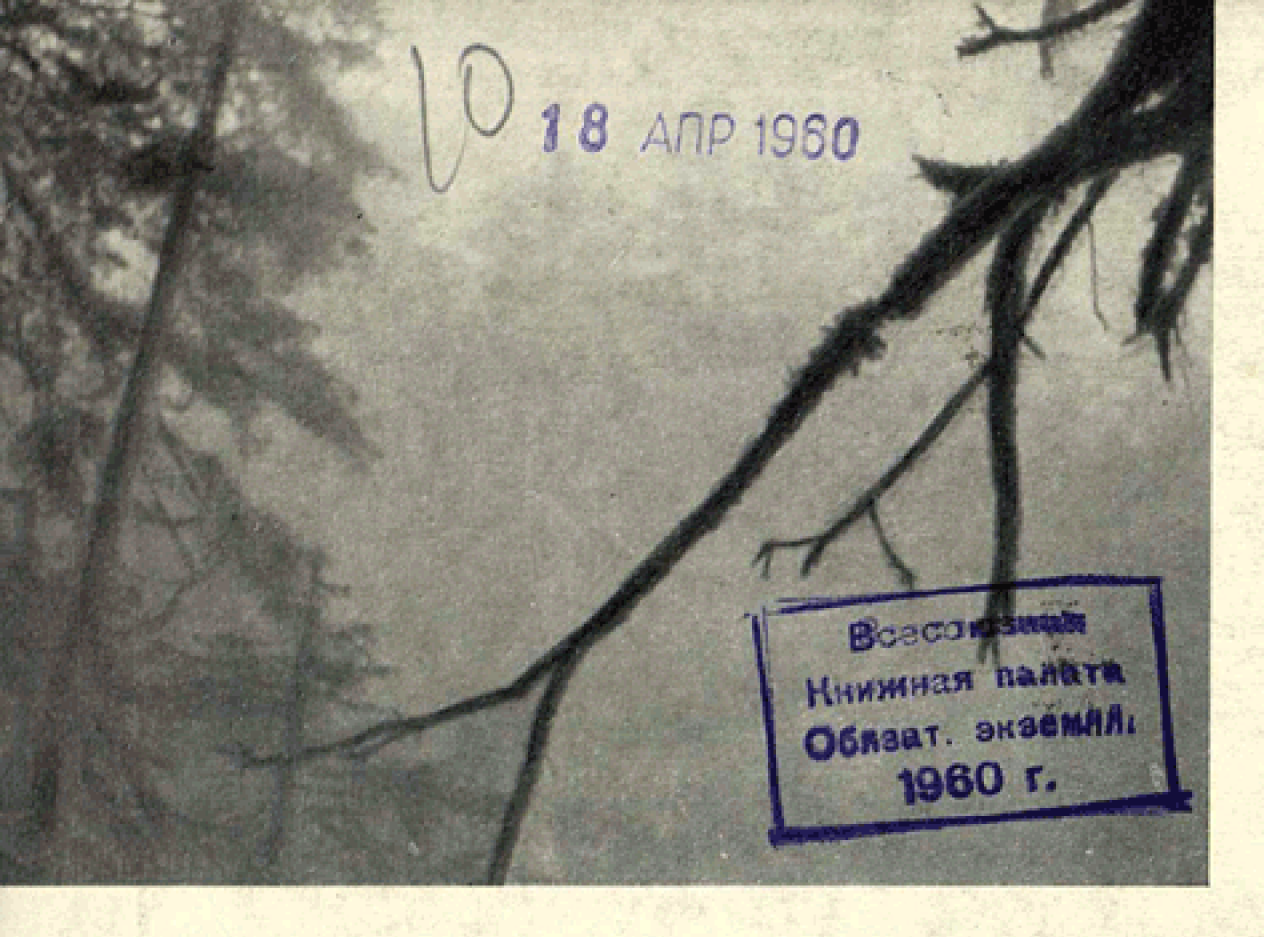
ТАТЬЯНА САМОЙЛОВА

Ежегодно французские журналы «Синемонд», «Фильм франсе» и газета «Фигаро» проводят среди своих читателей-кинозрителей опрос: кто, по их мнению, является лучшим актером и лучшим режиссером в вышедших за год фильмах? По итогам опроса присуждается приз «Победа».

При проведении такой анкеты о фильмах 1959 года большинство зрителей отдало свои голоса советским кинематографистам—актрисе Т. Самойловой и режиссеру М. Калатозову (фильм «Летят журавли»).

Во французском посольстве в Москве временный поверенный в делах Франции в СССР г-н де ля Гранвиль вручил победителям почетный приз.

Справа налево: М. КАЛАТОЗОВ, Т. САМОЙЛОВА, ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР ЖУРНАЛОВ «СИНЕМОНД» И «ФИЛЬМ ФРАНСЕ» ЖАН ПЬЕР МОКЛЕР И С. ЮТКЕВИЧ ПОСЛЕ ВРУЧЕНИЯ ПРИЗА



В 1957 году молодой оператор Евгений Кряквин, выпускник ВГИКа, уехал работать на Дальний Восток.

Здесь создал он интересные, творчески смелые документальные фильмы — «Река Черного Дракона» (1958) и «... Шел геолог» (1959). Многие сюжеты, включенные в киножурналы Дальневосточной студии, «Новости дня» и другие, стали широко известны кинозрителям и получили высокую оценку кинематографической общественности.

Дороги—повсюду: и слева, и справа,
Широкие, узкие, разных цветов,
С ухабами, гладкие—разного нрава,
С загадкой развилок, со взлетом мостов.

Дороги, как жизнь,—и смешны, и трагичны,
В них можно влюбиться, их можно проклясть,
И можно о них написать поэтично,
Когда побеждаешь дорожную грязь...

Я, видно, из той человечьей породы,
Которой, как воздух дыханью, нужны
И гул самолета, и рев парохода,
И стук поездов на дорогах страны...

С годами мне хочется больше и чаще
В клубке расстояний, прощаний и встреч,
Считая дорогу за радость и счастье,
Для старости сердце свое—не беречь.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«... ШЕЛ ГЕОЛОГ»

Стихи и кадры
ЕВГЕНИЯ КРЯКВИНА